Sanda Radian
Venera Dogaru

Sinteze
de istorie a literaturii române

Scanned with OKEN Scanner

Șanda Radian • Venera Dogaru

Sinteze de istorie a literaturii române

Editura didactică și pedagogică,
București
1971

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte

Lucrarea „Sinteze de istorie a literaturii române" se adresează elevilor din ultimele clase de liceu, oferindu-le un auxiliar în însușirea cunoștințelor de literatură română. Mai multe motive ne-au determinat să considerăm utilă apariția unei asemenea cărți. La examenele de bacalaureat și concursurile de admitere în facultățile cu profil umanistic, pentru a verifica orientarea candidaților în întreg materialul studiat, la probele scrise se dau în majoritatea cazurilor subiecte de sinteză. Cum în manualele școlare studiul scriitorilor se face mai ales monografic, elevii nu sînt suficient de deprinși cu alcătuirea unor astfel de lucrări. Faptul că există un manual unic pentru secțiile de real și de uman ale liceelor face ca elevii acestora din urmă, dintre care mulți se îndreaptă spre studii filologice, să nu beneficieze de tratarea mai cuprinzătoare și aprofundată a materiei. O parte dintre elevi, tributari unei metode învechite de predare a cunoștințelor literare, insistă aproape exclusiv asupra detaliului tematic și istoric și își încarcă inutil memoria învățînd pe de rost nenumărate citate din textele studiate, în detrimentul unei viziuni de ansamblu asupra operelor, al înțelegerii sensurilor lor majore și specificității lor artistice. De pildă, evoluția unei specii pe o perioadă de timp, se confundă cu înșiruirea lucrărilor aparținînd acelei specii și cu analizarea lor în parte, fără a avea în vedere că evoluție înseamnă prezentarea stadiilor de dezvoltare ale acelei specii cu definirea caracterului și importanței fiecăreia din aceste faze. Tot așa, urmărirea unui motiv literar în cadrul activității unui scriitor nu se limitează la exemplificări ale existenței motivului în operă, ci trebuie arătate cauzele care provoacă prezența lui, locul pe care-l ocupă în concepția artistică a autorului, modul în care e tratat și, eventual, dacă e cazul, în comparație cu tratarea lui la alți scriitori.

Mulți elevi consideră că alcătuirea unei lucrări de istorie literară ține în primul rînd de inspirație, de talent și de ușurința de redactare. Fără a intenționa să minimalizăm rolul vocației literare, al înzestrării înnăscute, credem că nu mai e cazul să subliniem că istoria literaturii este o știință și că e necesar ca înclinațiile naturale să fie conjugate cu o cunoaștere aprofundată, cu o capacitate de sistematizare a cunoștințelor, cu o interpretare după metode științifice. De aceea, pentru a ajuta pe elevi în pregătirea lor, în vederea prezentării în bune condiții la examenul de bacalaureat și la concursul de admitere în facultățile

cu profil umanistic, am încercat să le dăm cîteva indicații. Modesta noastră tentativă ţinteşte pentru început la a-i îndruma la cum se poate sistematiza, organiza, dispune — conform cu diverse tipuri de subiecte de sinteză — materialul de literatură română asimilat. Dorim să atragem atenţia că aceste modalităţi de sintetizare a materialului, deşi frecvente, sînt departe de a fi singurele posibile şi pot fi oricînd îmbogăţite cu altele. Totodată subliniem că lucrarea nu este decît un auxiliar al manualului şcolar, care constituie baza de informare a candidatului. Numai însuşirea temeinică a cunoştinţelor din manual permite mobilitate în gruparea şi sistematizarea acestora pe diverse criterii.

Am împărţit prezenta lucrare în următoarele capitole care să expună cîteva modalităţi de sistematizare a materialului studiat :

1. Tratarea unor teme şi motive pe parcursul literaturii studiate sau în cadrul unei perioade de timp.

2. Evoluţia unei specii sau unui curent literar în literatura română sau în cadrul unei perioade de timp.

3. Tendinţele sau direcţiile predominante ale unei şcoli literare sau ale operei unui scriitor.

4. Paralele între opere, personaje literare, activităţi a doi sau mai mulţi scriitori.

5. Figuri reprezentative în literatura română sau în opera unui scriitor.

6. Modalităţi artistice caracteristice operei unuia sau mai multor scriitori ori întîlnite frecvent în activitatea literară a unei epoci.

7. Alte posibilităţi de sintetizare privind cristalizarea limbii literare, culegerea şi prelucrarea folclorului etc.

Pentru ca elevul să poată urmări felul de întocmire a sintezei, am alcătuit ca exemplu la fiecare capitol unul sau mai multe planuri şi lucrări redactate. Aceste planuri şi lucrări nu trebuie considerate însă ca nişte concentrate de istoria literaturii române, ci numai ca propuneri de organizare a materialului într-un anume mod, corespunzător subiectului dat. Menţionăm că aceste subiecte pot avea, firește, şi alte căi de sistematizare şi tratare. Pentru a evita o greşită utilizare a indicaţiilor noastre şi reproducerea lor ca modele absolute, ne-am mărginit la un număr destul de restrîns de subiecte din infinitatea de teme posibile, acestea avînd doar rolul de a ilustra cîteva posibilităţi de sintetizare a materialului studiat. Am selectat cu precădere sinteze în care să fie înglobate aspecte din operele clasicilor şi ale scriitorilor celor mai valoroşi. Şi în cadrul sintezelor am accentuat asupra ierarhizării de valoare în judecata literară, acordînd sub acest raport un spaţiu mai mare operelor artistic superioare. De asemenea, deşi am căutat să ne referim la majoritatea etapelor de dezvoltare a literaturii române, ne-am oprit mai mult la epocile modernă şi interbelică care pun probleme mai complexe de sintetizare.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul fiecărui capitol am alcătuit planuri succinte, planuri dezvoltate și lucrări finite pe o serie de subiecte.

Planul succint este întotdeauna urmat de o lucrare unde punctele sale sînt dezvoltate. El indică o primă stabilire, în mare, a problemelor ce trebuiesc abordate și a succesiunii lor. El ar corespunde acelui plan pe care orice candidat este obligat, pentru a se feri de abateri de la obiect, divagații și omisiuni, să și-l facă în sala de examen, înainte de a începe să-și scrie teza.

Planul dezvoltat indică pe puncte și subpuncte conținutul ce-l va avea lucrarea și titlurile textelor cu care se sprijină argumentația. Pentru o mai mare claritate a expunerii am părăsit în alcătuirea planurilor dezvoltate exprimarea telegrafică a punctelor, cum se obișnuiește în asemenea scheme. Planul dezvoltat ar corespunde celui pe care elevul e dator să-l alcătuiască după ce termină cu însușirea materialului literar al uneia sau a mai multor etape din cadrul istoriei literaturii, gîndindu-se la diverse aspecte și unghiuri sub care poate privi și trata materialul asimilat. La o serie de subiecte am alcătuit și un plan dezvoltat și o lucrare, pentru că am socotit că natura lor necesită indicații și asupra felului în care elemente, ce nu se integrează părților constitutive ale planului, dar au o anume pondere în dezbaterea subiectului, trebuie amintite pe parcursul comentariului, fără a se deroga de la punctele esențiale.

În ilustrarea tipurilor de sinteze am insistat mai puțin asupra celor privitoare la evocarea unui eveniment istoric, deoarece le-am considerat mai ușor de realizat, și mai mult asupra altora care implică și probleme de teorie literară și de istorie a literaturii universale. Am adăugat la fiecare capitol un număr de alte tipuri de sinteze pe care candidatul are posibilitatea să le scrie și să le corecteze în timpul acordat de

Atît planurile dezvoltate cît și lucrările sînt astfel întocmite, încît să corespundă aproximativ ca număr de pagini cu cele pe care candidatul are posibilitatea să le scrie și să le corecteze în timpul acordat de obicei probelor de literatură română, 1½ pînă la 3 ore. Cu toate că lucrarea se bazează pe o concepție unitară, totuși fiecare din autoare, sistematizînd materialul dintr-o perspectivă proprie, a semnat planurile și sintezele întocmite.

Am considerat cu cale să însoțim lucrarea de o listă de autori și opere care au apărut în colecțiile Biblioteca pentru toți, Biblioteca școlarului și Lyceum, colecții ce se adresează în special elevilor și se axează pe programa de liceu, cuprinzînd material de bază și suplimentar pentru cunoașterea și interpretarea literaturii române.

În cadrul planurilor și lucrărilor am citat însă și alte studii de critică literară, ca să combatem tendința unor elevi de a apela în sprijinul comentariilor critice numai la prefețe sau la studii foarte scurte și să-i îndrumăm spre monografii și istorii literare menite să-i obișnuiască cu exegeza amplă, să le lărgească orizontul cultural și să le îmbogățească vocabularul. Am preferat din referințele critice, în mă-

Scanned with OKEN Scanner

sura posibilului, pe acelea care să prilejuiască elevilor contactul cu opiniile unor personalități marcante ale criticii românești. Desigur că citatele exacte și subsolurile, care nu pot fi reproduse întocmai de candidat în timpul examenului, vor fi înlocuite cu parafraze (care nu se dau între ghilimele) și cu notarea în josul paginii numai a autorului și titlului operei citate.

Culegerea de față, încercînd prin cîteva indicații să vină în sprijinul candidaților la bacalaureat și admiterea în facultățile cu profil umanistic, în vederea examenelor de literatură română, trebuie, fără îndoială, considerată ca un punct de pornire în organizarea materialului de studiu, rămînîndu-i candidatului deplina obligație de a dovedi în timpul examenului înclinațiile și aptitudinile sale, cultura sa, capacitatea de orientare, de folosire a metodelor științifice de cercetare, discernămîntul și gustul său artistic.

Scanned with OKEN Scanner

1

Teme, motive

Scanned with OKEN Scanner

Motivul cosmic în lirica eminesciană

A. Plan

Introducere

Tratarea motivului cosmic în opera eminesciană reprezintă o expresie definitorie a gîndirii şi artei poetului.

Cuprins

1. Motivul cosmic în lirica erotică — („Luceafărul", „Şi dacă", „Cînd amintirile" etc.).

2. Călătoria cosmică şi rolul ei în definirea geniului („Povestea magului", „Luceafărul").

3. Imaginea cosmogonică şi evoluţia ei în opera eminesciană: a) Momentul 1872 („Demonism", „Memento mori", „Povestea magului călător în stele"). b) Momentul 1879—83 („Rugăciunea unui dac", „Scrisoarea I", „Luceafărul").

4. Identitatea demiurgului.

5. Originalitatea mitului gnoseologic eminescian.

Încheiere

Nostalgia cosmică, trăsătură a lirismului eminescian; intuiţia cosmogonică — experienţă supremă a creaţiei.

B. Lucrare

Tratarea motivului cosmic constituie în poezia eminesciană mai mult decît la alţi romancieri o expresie a gîndirii şi artei poetului. Înainte de urmărirea motivului cosmic, ar fi necesară o definire a motivului în creaţia literară. Prin motiv se înţelege o unitate structurală, subsecventă structurii operei poetice. Opera literară ar fi un fascicol de asemenea motive corelate, care fiecare îşi subordonează o serie determinată de imagini, simboluri, procedee stilistice şi le atribuie o anume funcţionalitate. Bineînţeles, că nu se pot face delimitări absolute şi că în cercetarea motivelor, ca şi pretutindeni în critica literară, trebuie atenţie şi suplеţe. Fiecare motiv are o dinamică proprie, o evoluţie internă. În

Scanned with OKEN Scanner

măsura în care motivul este corespunzător unui strat de adîncime spirituală a scriitorului, el devine o deschidere spre concepția acestuia. Acest lucru poate fi ușor urmărit la Eminescu.

Un prim aspect al imagisticii cosmice apare în lirica erotică. Aluzia cosmică proiectează dragostea în eternitate, o sacralizează. Se realizează în erotica eminesciană o coordonată de reminiscență platonică, dragostea fiind considerată un moment efemer al eternității, un moment de întîlnire a celor două jumătăți ale aceleiași substanțe, determinate să se caute. Există două posibilități ale aspirației spre întîlnire — cea între elementul muritor și cel nemuritor, sau cea între două ființe terestre, din același material. Din prima categorie face parte Luceafărul. Luceafărul, spiritul pur, aduce în aventura erotică conștiința substanței sale cosmice ; alchimia spațiilor originare îi determină personalitatea : „El asculta tremurător / Se aprindea mai tare / Și s-arunca fulgerător, / Se cufunda în mare". Sau „Ca în cămara ta să vin / Să te privesc de-aproape / Am coborît cu-al meu senin / Și m-am născut din ape". Construit pe coordonata universalului, geniul ca și titanul, se caracterizează prin neîmplinirea afectivă în fenomenal. Pentru lirica eminesciană, realizarea eroticii se petrece doar în legătura între ființele din aceeași substanță. Cosmosul le este cadru și martor : „Deasupra casei tale ies / Și azi aceleași stele / Ce-au luminat atît de des / Înduioșării mele". („Cînd amintirile"). Peisajul astral lărgește cadrul desfășurării dragostei cu funcții asemănătoare celor din lirica populară. Al. Dima sublinia acest fapt în studiul său despre motivul cosmic eminescian[1]. Erotica eminesciană se consumă în peisaj terestru sublunar. Atunci cînd lucrurile nu se petrec așa, avem de-a face de obicei cu trecerea motivului erotic în alt domeniu. Astfel se întîmplă în finalul „Poveștii magului călător prin stele", episodul plasat sub semn narcisistic. De aceeași natură cu mitul „Frumoasei fără corp", episodul aduce dragostea în dimensiuni și peisaj cosmic, hărăzită însă neîmplinirii. Eminescu gîndea spațiul oniric ca o realitate paralelă. Descoperit lirismului european de către romantismul german, bine cunoscut poetului, oniricul s-a dovedit în curînd a fi un teren deosebit de fecund în implicații estetice. Pentru Novalis, magia, esența, poezia erau atinse cu ajutorul visului. Heinrich von Ofterdingen este permanent un personaj care evoluează într-un oniric magic în căutarea esențelor și experiențelor decisive. La Eminescu, călătoria cosmică va fi semnul distinctiv și experiența definitorie a geniului. Personalitatea romantică se autodefinește în confruntarea cu universul, intră în comuniune cu cosmosul, cu primarul și își recunoaște destinul. Pentru eroul romantic eminescian, călătoria în cosmos este experiența unică revelatorie la care aspiră.

Într-o mult mai mare măsură decît la Byron și Lermontov, la care hoinăreala cosmică e doar o caracteristică a posibilităților eroului, pentru eroul lui Eminescu ea constituie momentul fundamental al existenței sale. Valoarea de cunoaștere a esenței atribuită călătoriei cosmice este întărită și de faptul că cel căruia i se întîmplă această aventură o pri-

[1] Studii eminesciene, Ed. pt. lit., 1965, pag. 278.

Scanned with OKEN Scanner

meşte pasiv. El se află întotdeauna în stare de contemplaţie, priveşte, ascultă, se concentrează, în timp ce cosmosul curge împrejuru-i, revelîndu-i-se : „Pămîntul departe într-un punct s-a contrage / Căci lumi de departe în puncte se schimb / Dispar a pămîntului viziune vage / A stelelor ţară curată se trage / Aleargă, trăieşte a aştrilor timp“ („Povestea magului călător în stele“)[1]. Versurile ne dovedesc că universul, cosmosul îi oferă poetului contemplator o imagine revelatorie. Aventura cosmică îl scoate pe geniu din lumea obişnuită şi îl consacră tăindu-i legăturile cu terestrul. Evaziunea cosmică este astfel o evaziune în atemporal. Sustrăgîndu-se spaţiului terestru, călătorul prin univers se sustrage timpului terestru, istoriei. Existenţa sa în extraterestru şi în univers anulează timpul şi spaţiul pămîntului, categorii apriorice inerente numai conştiinţei umane : „A anilor spaţ le destină un soare / La una-i mai mic şi la alta mai mare / Căci sorii scriu timpui-n acest univers“ („Povestea magului călător în stele“). La fel ca şi la alţi mari poeţi, se observă la Eminescu o dialectică proprie a timpului şi spaţiului. Astfel, aceste două noţiuni, învăluite adeseori în ambiguitate, se nasc una din alta, se creează reciproc. Există la Eminescu o adevărată fascinaţie a relativismului temporal şi a dizolvării spaţiale : „La steaua care-a răsărit / E-o cale atît de lungă / Că mii de ani au trebuit / Luminii să ne-ajungă. / Poate de mult s-a stins în drum / În depărtări albastre, / Lumina ei abia acum / Luci vederii noastre“. Interesul pentru relaţia spaţiu-timp este desigur una din coordonatele fantasticului cosmic şi al viziunilor onirice. În opera eminesciană există un adevărat joc de oglinzi între spaţiu şi timp care duc la viziuni şi imagini de fabulos cosmic. Cosmosul eminescian se defineşte spaţial prin dimensiunea adîncimii. De aceea şi însoţirea frecventă cu lipsa de lumină. El e văzut de obicei ca entitate sub formă de genune, noapte, care-l înconjoară pe călător : „Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele“ („Luceafărul“). Viaţa cosmosului are o necontenită mişcare. Abisul universal este în continuă rotire, cădere, naştere, palpitare. Dacă recuzita cosmică eminesciană e destul de convenţională, formată dintr-un sideral naiv şi apariţia unor astre, aceasta ne dovedeşte că pe Eminescu l-a preocupat mai puţin plastica imaginii cosmice pe care a folosit-o ca un cadru. Matei Călinescu, în „Titan şi geniu în poezia lui Eminescu“, localizează motivul cosmic sub semnul titanismului. Cosmosul este în această accepţie exclusiv decor. Ceea ce l-a interesat pe poet nu a fost însă imaginea universului atît ca existenţă, cît ca operă, creaţie, destin. Motivul cosmic eminescian are o dinamică caracterizată prin momentele esenţiale ale genezei şi extincţiei. Sensul existenţei, natura sa, condiţia cosmică, condiţia umană, toate se pot descifra în prima scînteie a lumilor.

„Opera lui Eminescu izvodeşte şi ea din fiorul cosmogonic“, sublinia George Călinescu[2]. Imaginea cosmogonică formulează în lirica eminesciană o serie cu dinamica proprie. Deşi preocuparea pentru originea universului e o trăsătură permanentă poeticei eminesciene, se pot stabili din punct de vedere cronologic cîteva momente centrale în evoluţia acestei

[1] În ediţia îngrijită de D. Murăraşu poezia poartă titlul „Feciorul de împărat fără stea“.

[2] G. Călinescu : Opera lui Mihai Eminescu, 1935, vol. 2, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

preocupări. O primă etapă ne trimite spre anul 1872, de cînd datează postumele : „Demonism", „Memento mori" și „Povestea magului călător în stele". În „Demonism", nu apare încă o viziune cosmogonică propriu-zisă. Poetul pare preocupat de descifrarea sensului condiției umane și construiește cu amănunte de mitologie dualistă iraniană o imagine antropogenetică. Predominant fiind sarcasmul titanic, revolta demonică disprețuitoare, detașată, poetul își imaginează nașterea lumii terestre ca fiind prelungirea apocaliptică a luptei dintre Ormuz și Ahriman, dintre bine și rău, care se încheie cu victoria răului. Nici marele poem sociogonic „Memento mori" nu conține o imagine cosmogonică. Meditația lirică se împlinește prin proiecția permanentă a istoricului, eticului în gîndire cosmică. Gîndirea istorică eminesciană, fundamental ciclică, se definește prin confruntarea cu eternitatea. Cosmosul, cadru și substanță a istoriei, fixează prin antiteză condiția umană. Se poate urmări în „Memento mori" un proces care va deveni caracteristic liricii eminesciene, a trecerii epicului la mit și a mitului în alegorie. Cugetarea istoriei e un prim moment al intuiției cosmice : „Ca să explic a ta ființă, de gîndiri am pus popoare / Ca idee pe idee să clădească pîn-în soare". În „Povestea magului călător în stele", cosmosul este chiar spațiul epic. Aici apare prima viziune a genezei cosmice, poetul creează una din versiunile complete ale mitului creației. Cosmogeneza, creația demiurgică, este paralelă cu creația titanică. Creația cosmică constituie condiția însăși a demiurgului. Ea se produce în fenomenal și ideal, subordonîndu-și creația titanică care se consumă în planul visului.

Se observă că acest prim moment din dezvoltarea episodului cosmogonic, se caracterizează prin încercări, căutări. Stilul este încă ornat, metaforele și comparațiile foarte concrete. Poetul revine des, repetă imagini, le ramifică. Momentul următor — 1879—83 — este cel al maturizării, al perfecțiunii. Imaginile se precizează, stilul se îndreaptă spre detaliul revelator. Se va observa că imaginea cosmogonică apare foarte sudată. Nu există amănunte episodice, totul este esență. Acestei perioade îi aparțin „Rugăciunea unui dac" (1879), „Scrisoarea I" (1881), „Luceafărul" (1883). Cu „Rugăciunea unui dac", imaginea cosmogonică atinge o culminație. Primează exprimarea sublimată, metafora abstractă paradoxală. Numeroși cercetători literari s-au ocupat de sursele de inspirație ale poetului în crearea acestei poezii. Deși mitul cosmogonic e comun tuturor mitologiilor, majoritatea cercetătorilor indică ca izvor Imnul 129 al Creațiunii din ciclul 10 al „Rigvedei". Eminescu a reținut din textele vedice miracolul increerii universale, al ivirii spontane a germenului primar în haosul imemorial. El a înlocuit căldura din original cu lumina, concept de bază al meditației sale lirice : „Sîmburul luminii de viață dătător". Forma generală de imn se păstrează tot după original. Latura cea mai interesantă a acestei probleme a genezei e felul în care, dincolo de sugestia primarului, Eminescu creează jocul antinomiilor și-l constituie într-o suită de fraze paradoxale care devin încărcătura formală cea mai caracteristică a viziunii cosmogonice eminesciene. Imaginea genezei cosmice se definește printr-o cascadă ritmică de perechi antinomice încheiată cu : „Căci unul erau toate și toate erau una". În acest vers

Scanned with OKEN Scanner

antinomia lexicală este organică și nemaifiind descriptivă are valențe superioare. Această serie de paradoxuri culminează cu : „Și din noian de ape puteri au dat scîntei", imagine a alchimiilor contrariilor originare. Scrisoarea I reia această imagine clarificînd-o, dezvoltînd-o în sensul ideilor schopenhauriene, eliminînd amănuntul mitologic. Din nou e utilizat paradoxul cu funcția de a învălui momentul genezei cosmice în suprarațional. Se intuiește începutul care nu poate fi gîndit. După tabloul haosului primar, asemănător cu cel din „Rugăciunea unui dac", se adaugă teoria schopenhauriană : „La început pe cînd ființa nu era, nici neființă, / Pe cînd totul era lipsă de viață și voință". Poetul este cuprins de fascinația pustiului primar, vidul este idilizat, văzut ca împăcare a contrariilor, cu lipsa de acțiune : „Umbra celor nefăcute nu începuse a se desface / Și în sine împăcată stăpînea eterna pace". Același „repaos" va interveni și în „Luceafărul" : „din repaos m-am născut". Mai mult ca în „Rugăciunea unui dac", în „Scrisoarea I" fiorul creației primare, miracolul sîmburelui increat e surprins în puritatea, micimea și singurătatea lui : „Dar deodat un punct se mișcă / Cel dintîi și singur iată-l / Cum din haos face mumă, iară el devine tatăl. / Punctul-acela de mișcare mult mai slab ca boaba spumei / E stăpînul fără margini peste marginile lumii". Pînă acum, totul a avut atributul primarului nerepetabil. Prima mișcare are însă darul să declanșeze mecanica perpetuă a creației universale : „De-atunci negura eternă se desface în fîșii / De-atunci răsare lumea, lună, soare și stihii, / De atunci și pînă astăzi / Colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute / Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit / Sînt atrase în viața de un dor nemărginit". În „Luceafărul", momentul cosmogonic este doar sugerat. Și aici mișcarea cosmică este o eternă creație : „Și din a haosului văi / Jur împrejur de sine / Vedea ca-n ziua ce dintîi / Cum izvorau lumine". Recuzita este cea obișnuită la Eminescu. Nașterea se exprimă prin lumină, haosul e lipsit de conștiință, nu are hotar — elemente întîlnite anterior în „Scrisoarea I". Întreaga imagine cosmogonică are o deosebită densitate. Antitetică intuiției cosmogonice, dar făcînd parte din aceeași viziune, în opera eminesciană se conturează apocalipsul cosmic, mărturie tot a atracției pentru originar, esență. Stingerea universală restabilește echilibrul haosului primordial, anterior genezei : „Moartea-ntinde peste lume uriașele-i aripe. / Întunericul e haina îngropatelor risipe. / Cîte o stea întîrziată stinge izvorul ei mic. / Timpul mort și-ntinde membri și devine veșnicie / Cînd nimic se-ntîmplară pe întinderea pustie („Memento mori"). Invocarea apocalipsului are, după cum observă Călinescu, forța violentă a blestemului. Dacă imaginea cosmogonică posedă o aură de mister și magie, însoțind nașterea, imaginea morții universale se caracterizează printr-un descriptivism pletoric. Poetul prevestește cu voluptate momentul sfîrșitului lumii, amănunțește ruina absolută. Apocalipsul eminescian, conceput ca acțiune, face parte dintr-o desfășurare istorică. Între geneza și stingerea cosmică se creează o antinomie de substanță, prima încadrîndu-se mitului, atemporalului, anistoricului, cealaltă făcînd parte dintr-o ordine firească. Nu se poate spune că pentru poet una este mai reală decît cealaltă. Dar geneza face parte din miraj, intuiția ei este experiență capitală, revelație. Extincția este o complinire a

Scanned with OKEN Scanner

genezei, cu desfășurarea inversă, încadrîndu-se viziunii de critică socială. În strînsă legătură cu problema cosmică trebuie discutată identitatea demiurgului eminescian, suprapus de o serie de critici lui Zamolxe, Buda etc. Divinitatea eminesciană pare mai puțin o personalitate mitologică, cît un concept. Demiurgul e un principiu creator, o idee, o esență. Mitul eminescian este unul filozofic și de aci decurge situarea în centrul lui a unui concept. Teogoniile eminesciene, episoadele mitologice nu fac decît să personifice concepte, abstracțiuni. Demiurgul se caracterizează prin creația cosmică ; el este un principiu universal, determinînd sensul, destinul universului, care nu se supune decît propriei legi — necesitatea. În cugetarea eminesciană, necesitatea înseamnă tot cunoaștere : „Hiperion ce din genuni răsai cu-o întreagă lume / Nu-mi cere semne și minuni care n-au chip și nume" („Luceafărul"). Pe plan stilistic, apariția demiurgului e caracterizată prin expresia paradoxală („El este moartea morții și învierea vieții" — „Rugăciunea unui dac") și prin ceea ce Tudor Vianu numește arabescul verbal[1]. Aceste mijloace contribuie la crearea unei atmosfere de nedeterminare, de mit. Majoritatea cercetătorilor moderni ai operei eminesciene recunosc modalitatea mitică, observînd că preferința pentru cosmic, primar, elementar, ca și sondarea persistentă a infinitului incognoscibil este specifică lirismului eminescian. Profund original, mitul eminescian înglobează elemente mitologice foarte variate, aparținînd mitologiilor indiene, orientale, clasice, nordice, greco-latine, folclorului balcanic, creștinismului. Acestea nu formează însă decît învelișul reprezentărilor lirice. În profunzime, ele sînt sintetizate, unificate și recreate de natura mitică a poeziei lui Eminescu. Din acest punct de vedere trebuie abordată și problema influențelor filozofice. Departe de a fi o versificare a schopenhauerismului, meditația eminesciană ia din această filozofie punctul de plecare al unor motive, imagini și simboluri, îi moștenește înclinația spre speculație și încifrare. Influența schopenhauerianā trebuie concepută mai ales în sensul îndrumării către mit, al educării gîndirii mitice a poetului. La Eminescu, ca și la Schopenhauer, mitul se construiește în jurul conceptului de cunoaștere-creație, fiind deci un mit gnoseologic. Cunoașterea este creație și determină existența. În jurul capacității de a ști, mitul eminescian își organizează o tipologie : Titanul, geniul, demiurgul care se caracterizează prin grade diferite de cunoaștere și de creație. Titanul deține cunoașterea fenomenalului ; putința sa de contemplație deci și de revelație este mică, cîmpul acțiunii lui e exclusiv istoria. Geniul îi este superior prin capacitatea detașării, el intuiește primarul și are posibilitatea creației infinite, deși în spațiu oniric. În sfîrșit, demiurgul, subiect și obiect al cunoașterii, e creatorul universului existent și superior acestuia. Tot ceea ce există se definește și se fixează la Eminescu în raport cu imensitatea cosmică — cu creația. Lirismului eminescian îi este proprie permanenta nostalgie cosmică, căci intuiția cosmogonică constituie la el experiența supremă.

[1] Tudor Vianu : Studii de literatură română — Mihai Eminescu, Editura pentru literatură, 1965, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

Natura în opera lui Sadoveanu

Plan dezvoltat

Introducere

Contopirea omului cu natura e văzută în „Anii de ucenicie" de Sadoveanu ca un fenomen de osmoză și simbioză.

Cuprins

1. Spre deosebire de Odobescu și Hogaș, care se simt integrați pentru o clipă în peisajul înconjurător, dar în mod evident sînt citadini, exteriori naturii unde vin să se refugieze pentru scurte răgazuri, la Sadoveanu există sensul profund al comuniunii omului cu natura atît în ce privește pe povestitor, cît și pe eroii săi.

2. *Diversitatea peisajului.* Desele incursiuni vînătorești și pescărești aduc în povestirile autorului meleaguri deosebit de variate și puțin cunoscute. El ne împărtășește viața codrilor, munților, deltei și bălților. Dacă muntele fusese prezent dinainte, traiul de la malul apelor intră în proză datorită condeiului sadovenian.

3. *Raportul om-natură.* Pădurea apare la Sadoveanu ca o lume a solitudinii și tăcerii, unde omul își găsește sălaș. În viziunea autorului se discern ecourile folclorice ale înfrățirii cu codrul în timp de restriște. Aici își găsește adăpost țăranul împovărat de biruri („Neamul șoimăreștilor"), fugarul deznădăjduit de oprimare (Județ al sărmanilor", haiducul, Cosma Răcoare). Aici se trag locuitorii din fața năvălirilor („Vremuri de bejenie"). Cunoașterea cheilor, popasurilor tradiționale, potecilor tainice înarmează poporul cu o forță care și-a arătat de nenumărate ori eficiența în lupta împotriva cotropitorilor („Frații Jderi"). Vitoria Lipan din „Baltagul", urmînd drumul păstorilor, ajunge, călăuzită de semnele pămîntului, să-i găsească pe ucigași. Existența ciobanului, supusă fenomenului de transhumanță, urmează marile cicluri ale naturii. Prin reconstituirea acestor mișcări, dîndu-și seama unde se întrerup, femeia descoperă adevărul. Elementele naturii aduc mesaje descifrabile numai de oamenii locului. Experiența milenară ajunge la rezultate care par celor de la oraș miraculoase („Vrăjitorul de șerpi"). Străinul este impresionat de precizia cu care localnicul prezice schimbările de vreme. (Abatele de Marenne îl bănuiește pe Turculeț de a fi cerut sfat cititorilor în stele, dar căpitanul știe că timpul se strică, urmărind reacția

Scanned with OKEN Scanner

păsărilor, lumina lunii — „Zodia Cancerului“). Dotată cu aceeași cunoaștere se dovedește și mătușa Ileana din „Împărăția apelor“. Această cunoaștere se datorează experienței din generație în generație și, creînd o înțelegere ascunsă între om, viețuitoare și puterile adînci ale pămîntului, se transformă într-un soi de înțelepciune. Ea este rodul comunicării neîntrerupte a prezentului cu trecutul. În „Atitudini“, Ralea constata că la Sadoveanu există o natură istorizată, în care un fluid curge mereu de la om către pămînt și din pămînt naște către om.

Condițiile de viață influențează temperamentul și caracterul uman. De pildă, așezarea izolărilor montane îi face pe oameni tăcuți, climatul aspru le dă un spor de energie (Vitoria Lipan). Plutașii de pe Bistrița sînt agili, au reacții rapide („Bulboana lui Vălimaș“). Uneori, ca și la Hogaș, omul face parte integrantă din decor, devine un element constitutiv al naturii („Ochi de urs“). Spre deosebire de locuitorii de la munte, cei din deltă sînt volubili, impulsivi („24 Iunie“), sau dotați cu înțelepciunea orientală („Ostrovul lupilor“). Oamenii sînt adînc atașați locurilor, mai ales că de cele mai multe ori e vorba de eroi izolați de lume, care-și duc și își agonisesc traiul pe un petec de pămînt aproape sălbatic. Ei cunosc fiecare arbore, fiecare viețuitoare, tratîndu-i cu o mare familiaritate, umanizîndu-i adesea, pentru a avea cu cine sta la taifas în marea singurătate (Moș Mitrea din „Ostrovul lupilor“, Moș Barnea din „Pasaj cu rațe, sara“). Iubirea personajelor pentru natură se manifestă și pentru că ea constituie un acces la o zonă a libertății, unde se simt descătușați de constrîngeri și stăpîni. Această legătură a omului cu natura devine o nevoie chinuitoare, de neînfrînt. Moș Calistru, pușcașul, nu poate muri în pace pînă nu mai urcă o dată sus pe munte („Cînd a căzut moș Calistru pe Deleleu“). Relația între om și forțele naturii are un caracter rousseau-ist. Se simte admirația autorului pentru îndemînarea omului natural, care știe să se folosească fără greș de resursele meleagurilor unde nu a pătruns civilizația. Țăranul scăpat de umilințe și oprimare își arată aci adevărata sa capacitate și ingeniozitate.

4. *Caracteristicile tabloului de natură sadovenian.* Natura e primitoare chiar cînd omul e nevoit să muncească din greu pentru existența zilnică. Dulceața, blîndețea priveliștilor sînt învăluitoare. De cele mai multe ori apare de o frumusețe incredibilă, atingînd sublimul și feericul. Valea Frumoasei se aseamănă cu paradisul. „Vis, basm, minune“ — sînt termeni frecvent întîlniți în proza sadoveniană despre natură care transmit sentimentul sublimului. În acest climat suprapunerea basmului cu realitatea se realizează pe nesimțite. Există o pendulare între real și fantastic care se apropie de modalitățile eminesciene din Călin (Lizuca interpretează mișcările naturii prin prizma poveștilor, vorbind cu Sora soarelui și cu cîinele Patrocle — „Dumbrava minunată“ ; fata din „Zîna lacului“ devine parcă „în cadrul trestiilor, al lianelor și al celor două ceruri“ un personaj supranatural). Această poezie a naturii fruste îl împinge uneori pe Sadoveanu la o slăvire a primitivității. Se face elogiul naturii care intervine ducînd o luptă împotriva pătrunderii civilizației (Nopți de sînziene). O asemenea tendință este legată desigur și de influențe semănătoriste.

Scanned with OKEN Scanner

5. *Natura, expresie a stării sufleteşti.* Scriitorul însuşi ne dă cheia transfigurării naturii în opera sa, afirmînd că pricina frumuseţilor şi a poeziei ce ne înconjoară se află mai ales în noi. Într-adevăr, conform cu sentenţa lui Amiel, putem considera că la Sadoveanu natura este o stare sufletească. În cronica sa la „Ţara dincolo de negură", Ibrăileanu îl socotea pe scriitor ca pe un reprezentant al lirismului obiectiv existent înainte la Coşbuc : „E o stare obiectivă şi foarte subiectivă totodată — în comparaţie cu obiectivitatea imaginii şi subiectivitatea sentimentului — pe cît se pot aplica aceşti termeni absoluţi la lucruri atît de relative. În această particularitate ni se pare că stă originalitatea domnului Sadoveanu, ca poet al naturii, şi lirismul său obiectiv"[1]. Spre deosebire de Coşbuc, la Sadoveanu obiectivitatea are substrat liric, pe cînd la poetul ardelean lirismul are înţeles obiectiv. În opera sadoveniană, natura sugerează în mod impresionist sentimentele de bucurie, de mînie, de durere, ale eroilor (Niculăieş se însenineză văzînd că mioara nu va muri şi o dată cu el se luminează şi natura — „Un om năcăjit" ; foşnetul pădurii îi prevesteşte Vitoriei Lipan apropierea de asasin ; în „Păcat boieresc", apa e liniştită pînă cînd vîslaşul află de fapta boierului, cînd deodată stuful se înfioară a vreme rea şi balta „neclintită pare de sînge"). De cele mai multe ori, povestirile respiră starea sufletească a autorului a cărui linişte şi al cărui echilibru lăuntric se realizează în cadrul solemn şi misterios al naturii. Liniştea e absorbită pe cale senzorială şi devine treptat o esenţă a lucrurilor, provocînd o atitudine filozofică faţă de existenţă. Această linişte nu e tulburată de mişcarea neîncetată din natură pe care scriitorul o sesizează ca pe un spectacol firesc şi neîntrerupt. A devenit clasic din acest punct de vedere pasajul din „Împărăţia apelor", în care natura renaşte sub ploaia de vară. Sub ochii povestitorului, firea se regenerează, ceea ce contribuie de fapt la desăvîrşirea echilibrului interior, generînd o atitudine demnă faţă de ineluctabila pieire umană. Natura se prezintă de foarte multe ori în luxurianţa ei, cu miile de păsări de diferite soiuri („Pasaj cu raţe, sara"), cu foirea peştilor („Împărăţia apelor"), transmiţînd bucuria de a trăi, vitalitatea şi încîntînd ochiul şi auzul.

6. *Mijloace de realizare a tabloului de natură.* Peisajul ne e sugerat de multe ori prin corespondenţe baudelairiene simboliste. Tudor Vianu accentua pe specificitatea sugestiei vizuale şi auditive la Sadoveanu. Tablourile scriitorului reţin prin efecte de lumină, ca pînzele impresioniştilor. Universul sonor se caracterizează printr-o mare diferenţiere a senzaţiilor. Nu e vorba de o varietate a registrelor, ci de amănunţirea receptării : „Murmurul, freamătul, susurarea, gălgîitul apei, ciocnirile îndepărtate de unde, foşnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei, — sînt tot

[1] G. Ibrăileanu : Scriitori români şi străini, vol. 2, Biblioteca pentru toţi, p .143.

Scanned with OKEN Scanner

atîtea notații pentru care exemplele s-ar putea aduna cu sutele. Mai ales glasurile vîntului sînt notate cu o mare putere de a discrimina nuanțele lor cele mai delicate și senzațiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare"[1].

Încheiere

Natura din opera lui Sadoveanu nu are o valoare descriptivă, ci evocatoare, ea este suportul întregii existențe a poporului, albia eposului său. De aceea, priveliștile sadoveniene fac parte din esența operei prozatorului, ca o componentă a specificului național și popular al acesteia. „E o epopee a pămîntului natal — scrie Constantin Ciopraga — cu scăpărări din trecut, îmbrățișînd prezentul, prevestind viitorul, crescînd din toate colțurile țării, căpătînd semnificația unei sinteze, asimilîndu-se cu istoria și destinul patriei"[2].

[1] Tudor Vianu : Arta prozatorilor români, B.P.T., 1966, p. 48.
[2] Constantin Ciopraga : Mihail Sadoveanu, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

Viața tîrgului și orașului de provincie în proza secolului al XX-lea în literatura noastră

A. Plan dezvoltat

Introducere. Viața tîrgului și orașului de provincie devine o temă frecventă a literaturii noastre în secolul al XX-lea, cînd se accentuează orientarea către aspectele citadine ale societății.

În majoritatea cazurilor slujește drept fundal la sublinierea inadaptării eroului în societatea capitalistă, la prezentarea existenței sale lipsită de orizont.

Cuprins

Romanul „Mara" (1907), de Ioan Slavici fixează începuturile burgurilor transilvane în prima jumătate a veacului al XX-lea. Scriitorul evocă acest moment important economico-social în dezvoltarea vieții citadine, trecerea de la rural la urban, în condițiile specifice ale Ardealului, cu o deosebită culoare locală și istorică, cu un realism viguros.

Cu excepția acestei proze ample de la începutul secolului, tîrgul are în nuvelă și roman aceleași caracteristici : limitarea perspectivei oamenilor, atmosfera sufocantă, monotonia, strivirea idealurilor.

Viața tîrgurilor a constituit o preocupare susținută pentru Mihail Sadoveanu. Încă în cronicile pe care le publică în tinerețe, sub titlul „Opinia la Pașcani", se discern cele două direcții de tratare a existenței orășelului provincial : cea satirică și cea liric-compasională. Scriitorul, stabilit la Fălticeni, cunoaște bine orășelul provincial cu impiegați umili și meșteșugari săraci, supus convențiilor rigide și preocupărilor meschine. Romanele „Floare ofilită", „Apa morților", „Locul unde nu s-a întîmplat nimic", schițele „Balta liniștii", „O zi ca altele" și nuvela „Haia Sanis" analizează procesul de înăbușire a aspirațiilor omenești înecate în monotonia tîrgului și distruse de legile nescrise ale unui mediu ostil sensibilității, elanului, împlinirilor.

Alegîndu-și de preferință un personaj principal feminin, bovaric, autorul îl plasează în condițiile specifice provinciei moldovene (Tincuța din „Floarea ofilită" și Alexandrina Ciomărtan din „Balta liniștii", Maria Stahu din „Apa morților", Daria Mazu din „Locul unde nu s-a întîm-

Scanned with OKEN Scanner

plat nimic"). Trăsătura principală a eroinelor e puritatea sufletească care nu găsește ecou nici măcar la ființele cele mai dragi. Desnădejdea lor atinge un punct de criză care duce la sinucidere sau acceptare totală.

Considerate de G. Călinescu ca făcînd parte din romane ale regresiunii cu intrigă lirică („Apa morților") sau romane patetice cu intrigă instinctuală („Haia Sanis"), predomină la aceste lucrări nota tragică. De altfel, marele critic o și compară pe Haia Sanis cu Fedra lui Racine. Dar există uneori un tragi-comic, de tip cehovian, ca la coana Luța din „O zi ca altele", în care se coroborează cele două atitudini : tristețea femeii ajunsă la vîrsta matură, fără să fi înțeles nimic din plăcerile existenței — disperare care e privită cu milă de autor — și invidia ca rod al refulărilor, înfățișată satiric.

„O zi ca altele" face o tranziție spre realismul crud din „Faceri de bine". Înrudite din punct de vedere al mentalității cu Vasilică Mazu din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic", personajele merg pînă la crimă în lupta pentru avere. „Ciinele" fixează un moment culminant de transformare a personalității șterse a micului burghez, într-o brută, ca o revanșă față de viața cotidiană. Dezlănțuirea instinctuală răstoarnă raporturile om-animal.

„Însemnările lui Nicolae Manea" se integrează dramei intelectualului care se izbește de mărginirea și prejudecățile burgheze. În cadrul liceului, unde se petrece cea mai mare parte a acțiunii, se dezvăluie și mai limpede intrigăria politică și lipsa de preocupări culturale din orașele de provincie. Manea se izolează de lume și se resemnează. Mai interesant ca tip, Radianu, om de o deosebită capacitate, la care discernem aluviuni dostoievskiene, cade în alcoolism și mizantropie.

În romanele și nuvelele despre viața tîrgului se remarcă pregnant fondul liric cu valori simbolice al prozei sadoveniene. Scriitorul creează o adevărată „biografie a plictisului" cum spune Lai Cantacuzin din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic". Prozatorul reconstituie tîrgul cu atmosfera lui, mai curînd ni-l sugerează într-o ambianță de stagnare, de inerție, cu mijloace apropiate de cele ale poeților simboliști.

Cezar Petrescu fixează coordonatele provinciei în vasta sa cronică a veacului al XX-lea, alcătuită după model balzacian, la cpitolul „Tîrgurile unde se moare". În el sînt incluse : „Drumul cu plopi", „Flori de ghcață", „Oraș patriarhal", „La paradis general" și „Cadavrul". Scriitorul dezvăluie pasiunile și rivalitățile care mocnesc în liniștea aparentă a provinciei. El insistă asupra dorinței de imitație față de Capitală, asupra snobismului care caracterizează pe locuitori. În „Oraș patriarhal" ca și în „Cariera lui Vidran", personajele se impun nu datorită calităților, ci a zvonurilor mincinoase și a lăudăroșeniilor care satisfac setea de senzațional și dorința de a fi la modă a provincialilor. Din acest punct de vedere, autorul continuă „fiziologiile" provincialilor realizate de scriitorii de la 1848.

Tabloul provinciei mai există cu trăsături asemănătoare în opera lui Ion Călugăru, Bassarabescu și Brătescu-Voinești.

Scanned with OKEN Scanner

Încheiere.

Evocarea orașului de provincie, care servește adesea de fundal pentru dezbaterea dramei intelectualului sau a micului burghez într-o lume ostilă și rapace, se face cu procedee variate în proza noastră, constituind un pas înainte în exprimarea nuanțelor și tonalităților sufletești, în realizarea literaturii de analiză și atmosferă.

B. Lucrare

Tîrgul și orașul de provincie devine o tematică frecventă a beletristicii noastre în secolul al XX-lea, cînd se accentuează orientarea către aspectele citadine ale societății. În jurul intrării orașului în opera de artă românească s-au iscat numeroase discuții și polemici în critica literară, E. Lovinescu și Ov. Densușianu fiind, în principal, aceia care au susținut pe creatorii care au introdus problematica citadină. În majoritatea cazurilor, evocarea provinciei slujește drept fundal la sublinierea inadaptării eroului la societatea capitalistă și a existenței sale lipsită de orizont.

Diferit ca structură etică și ca tonalitate față de celelalte lucrări cu această tematică, trebuie menționat romanul „Mara" de I. Slavici care fixează fundarea burgurilor transilvane din prima jumătate a secolului al XX-lea. Publicat la început de veac, în 1906, romanul evoca cu deosebită culoare istorică trecerea de la rural la citadin în condițiile specifice ale Ardealului.

Moment important al vieții citadine la începuturile ei, această perioadă este reînviată cu un realism viguros. O dată cu aprofundarea psihologiei burgheziei în ascensiune, reprezentată de Mara, care dintr-o umilă precupeață devine o persoană cu stare atît prin acumularea banilor, cît și datorită unor plasamente și speculații rodnice, apar înaintea noastră aspectele tîrgului cu urbanistica lui, cu ocupațiile locuitorilor, cu bogățiile ținutului care se desfac în pestrițele piețe. Capitolul X — „Cine ce poate" – se deschide cu imaginea carelor încărcate care aduc mărfuri din 7 ținuturi : poame de pe Crișuri, lemne din munții Abrud, butoaie de vin și rachiu de pe Mureș, turme de oi din Ardeal, ciurde de porci de pe Lunci și herghelii vestite. Scriitorul exclamă pentru a scoate în evidență forfota, îngrămădeala și însuflețirea negoțului : „Ce mulțime de oameni și ce amestecătură de porturi și de limbi" ! E, parcă aici e mijlocul pămîntului, unde se-ntîlnesc toate neamurile". Caracteristicile economice și sociale ale vremii sînt evidențiate în fiecare pagină a romanului în cadrul acțiunii. Sînt prezentate legile și obiceiurile breslelor, petrecerile, pregătirile de nunți și sărbători. De mare valoare documentară e de pildă scena primirii lui Natl în rîndul măiștrilor, după cei doi ani de călătorie obligatorie ai ucenicului.

Toate aceste trăsături ale tîrgului din secolul al XIX-lea surprinse viu de Slavici realizează culoarea locală și istorică a romanului per-

Scanned with OKEN Scanner

mițind o mai profundă înțelegere a mentalității eroilor. Vitalitatea Marei, energia ei clocotitoare se desprind firesc pe canavaua epocii.

Cu excepția acestei proze ample, tîrgul capătă în nuvelă și roman aceleași sensuri ca și în lirica simboliștilor moldoveni Bacovia, Fundoianu, Demostene Botez : strivirea idealurilor, meschinizarea preocupărilor. Atmosfera e înăbușitoare, zilele se scurg monoton.

Mulți dintre scriitorii interbelici își plasează personajele de inadaptați în ambianța orășelului de provincie unde racilele sociale se detașează mai radical. Dintre ei, M. Sadoveanu dovedește o înclinație de lungă durată pentru evocarea vieții tîrgurilor moldovene. Ibrăileanu comentînd nuvela „Însemnările lui Neculai Manea" scria :

„Bine-nțeles că avînd să zugrăvească mediul în care trăiesc eroii săi, dl. Sadoveanu a zugrăvit încăodată mahalaua moldovenească și mai bine decît oriunde aiurea"[1].

Încă din cronicile pe care le publică în tinerețe sub titlul „Opinia la Pașcani" observăm cele două direcții de tratare a temei : cea satirică și cea compasională. Scriitorul cunoscînd bine Pașcanii și Fălticenii, unde și-a petrecut o bună parte din existență, pătrunde în casele impiegaților umili și meșteșugarilor săraci, cu mizeria lor aurită sau cu mizeria lor, pur și simplu. Convențiile rigide, bîrfelile, scopurile și interesele mărunte urzesc o viață cenușie, monotonă, fără scăpare. Prozatorul pune următoarea dedicație pe romanul „Floare ofilită" : „Micilor funcționari de provincie închină autorul această carte monotonă ca și viața ce închide".

„Floare ofilită", „Apa morților", „Locul unde nu s-a întîmplat nimic", „Balta liniștii", „Haia Sanis" „O zi ca altele" urmăresc procesul de înăbușire a aspirațiilor omenești, distruse de legile nescrise, dar inflexibile ale unui mediu ostil oricărui elan, oricărei sensibilități.

Sadoveanu își alege de preferință un personaj principal feminin, imprimîndu-i o doză de bovarism, dar care în condiții diferite de cele ale traiului Emmei este mai deznădăjduit chiar de la început, lipsit de căutări facile de distragere. Eroina sadoveniană poate lua două atitudini : ori acceptă soarta ei cu amărăciune ca Alexandrina Ciomârtan din „Balta liniștii", sau Tincuța din „Floare ofilită", care „într-un vis de o clipă văzu desfășurîndu-se înainte o viață cu care începea să se împace, o cîmpie fără lumină multă și fără flori prin care trebuie să treacă numaidecît alături de cel ce-i fusese odată drag" ; ori recurge fără preget la gestul suprem al sinuciderii ca Maria Stahu din „Apa morților" și Daria Mazu din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic".

Dar fie că procedează într-un fel sau altul, renunțarea ei este infinită și în această manifestare ea își păstrează întreagă puritatea sufletească, este străină de combinațiile necurate și de lașitatea celor din jur. Personajele feminine naive și încrezătoare în clipa cînd sînt trădate, cînd nu mai găsesc ecou în ființele iubite pentru care se devotează, se simt definitiv condamnate și se ofilesc sau mor în mod discret. Ca și în proza rurală, oamenii care dețin simpatia lui Sadoveanu sînt dintr-o bucată, oamenii sînt hărăziți unei singure iubiri, călăuziți de un singur vis și cînd acesta se spulberă nu le mai rămîne nimic.

[1] G. Ibrăileanu — Scriitori și curente, B.P.T., 1968, vol. II, pag. 110.

Scanned with OKEN Scanner

Incluse de Călinescu în romane ale regresiunii cu intrigă lirică („Apa morților") sau romane patetice cu intrigă instinctuală („Haia Sanis"), structura acestor proze, indiferent de cuprinderea lor, epuizează destinul eroinei anihilată sau zdrobită de mediul înconjurător. La majoritatea schițelor, nuvelelor și romanelor din această categorie predomină nota tragică (De altfel, Călinescu o consideră pe Haia Sanis o eroină racineană, o aseamănă cu Fedra). Dar există uneori și un tragi-comic de tip cehovian, ca în „O zi ca altele". Aici pe de o parte se prelungesc trăsăturile caragialești din „Momente și schițe", unde ridicolul pretențiilor micii burghezii reiese din fiecare replică, iar pe de altă parte tristețea și monotonia existenței unei femei trecută de tinerețe se dovedește și mai iremediabilă. Tot eroină bovarică, coana Luța la apusul vieții n-a înțeles nimic din sensurile ei, iar renunțările și refulările au devenit acreală. Ea ar vrea să evadeze din rutina gospodărească, din repetiția nesfîrșită a acelorași gesturi și ocupații lipsite de satisfacție. În același timp însă se face ecoul opiniei tîrgului condamnînd orice îndrăzneală, orice tentativă de liberare din lanțurile prejudecăților și convențiilor. Din acest punct de vedere se aseamănă cu domnișoara Cucu din „Steaua fără nume" de M. Sebastian, fără a avea însă amara luciditate a acesteia din urmă. Chiar amenințarea repetată de a se arunca în fîntînă se transformă într-o formulă goală și de aceea rizibilă, deși exprimă o excedare reală.

„O zi ca altele" — face tranziția spre realismul crud din „Faceri de bine". Înrudite ca mentalitate cu Vasilică Mazu din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic", personajele merg pînă la crimă în lupta lor pentru avere. „Cîinele" — surprinde momentul de transformare al slugărniciei și onctuozității micului slujbaș în brutalitate maximă atunci cînd nu mai funcționează jugul și temerile sociale. Ca și Lefter Popescu din „Două loturi" de Caragiale, mulțimea din liniștitul cartier găsește după umilințele suportate zilnic prilej să-și ia revanșa. În „Cîinele", această revanșă se transpune într-o necontrolată sălbăticie. Dezlănțuirea instinctuală răstoarnă raporturile om-animal și patrupedul fugărit devine victima izbucnirii bestiale a oamenilor.

„Însemnările lui Neculai Manea" se integrează dramei intelectualului care se izbește de inegalitățile sociale. Liceul provincial unde se petrece cea mai mare parte a acțiunii, e lăcașul unde se manifestă toate presiunile sociale, politice și morale ale orînduirii burgheze cu acea violență întîlnită în multe alte lucrări cu tematică școlară (Caragiale „Un pedagog de școală nouă", „Bacalaureat", Delavrancea : „Domnul Vucea", Holban : „Parada dascălilor" etc.). Eșuat aici în tîrg, după ce trecuse prin atîtea dezamăgiri și greutăți materiale, Neculai Manea alege calea izolării și resemnării. Mai interesant ca tip, profesorul Radianu, om capabil și de o puternică personalitate la care discernem trăsături dostoievskiene.

Radianu, fiindcă nu suportă mediul înconjurător, necinstit și bornat, cade în alcoolism și mizantropie, transformate, după concedierea sa din slujbă, într-o umilință ostentativă avînd drept scop să-i sfideze, să-i șocheze pe locuitorii orășelului. Nuvela „Însemnările lui Neculai Manea" este meritorie și deoarece constituie una din primele încercări sfioase ale literaturii de analiză.

Scanned with OKEN Scanner

În romanele și nuvelele despre viața tîrgului se remarcă pregnant fondul liric cu valori simbolice al prozei sadoveniene. Scriitorul creează o adevărată „geografie a plictisului" cum numește această ambianță Lai Cantacuzin din „Locul unde nu s-a întîmplat nimic".

Sadoveanu reconstituie tîrgul cu casele, ulițele în diferite anotimpuri. Dar mai curînd scriitorul, cum sublinia în monografia sa Constantin Ciopraga ne sugerează o atmosferă de stagnare, de inerție slujindu-se de mijloace poetice simboliste. Începînd de la titlul lucrărilor ne înămolim într-o existență statică, cenușie, într-o „baltă a liniștii", „Într-un loc unde nu se întîmplă nimic", unde totul se ofilește, unde fiecare zi seamănă perfect cu cea care a trecut, cu cea care va veni.

Stilul adecvat evocării tîrgului încremenit uimește și este relevant tocmai fiindcă Sadoveanu, care excelează în pictura naturii luxuriante în permanentă schimbare, ne dă astfel măsura variatei sale arte scriitoricești.

Tema orașului de provincie este inclusă de Cezar Petrescu în vasta sa Cronică a veacului XX, alcătuită după model balzacian în capitolul „Tîrgurile unde se moare". În realitate, proiectul acestei comedii umane a societății românești a fost parțial aplicat operei după crearea ei, de unde compartimentările sînt uneori arbitrare.

Din capitolul „Tîrgurile unde se moare" fac parte: „Drumul cu plopi", „Flori de gheață" și romanele „Oraș patriarhal", „La paradis general" și „Cadavrul".

Prozatorul dezvăluie pasiunile și rivalitățile care mocnesc sub liniștea aparentă a tîrgului. El insistă asupra dorinței de a imita capitala, asupra snobismului care caracterizează pe locuitori. În „Oraș patriarhal", ca și în „Cariera lui Vidran", personajele se impun atenției publice și se afirmă pe plan social nu datorită calităților lor, ci a unor zvonuri mincinoase sau a unor lăudăroșenii necontrolate care au darul de a satisface setea de senzațional și dorința de a fi la modă.

Cu toată mizeria lui morală și atmosfera sufocantă, tîrgul rămîne la Cezar Petrescu mai puțin nociv, decît capitala care ucide, cum observăm în „Calea Victoriei".

Dacă Sadoveanu realizează cu lirism cenușiul, monotonia provinciei, Cezar Petrescu surprinde o serie de procese sociale și psihologice. Romanele lui dezvoltă pe larg acele fiziologii ale provincialului inaugurate la noi de Kogălniceanu și Negruzzi. Scriitorul pune accentul pe felul în care nulități, copii caricaturale ale gloriilor zilei din capitală, ocupă poziții sociale de frunte.

Sub aparența de calm, relațiile între oameni sînt sălbatice, rapace. După cum remarca Pompiliu Constantinescu, prin scrierile închinate vieții tîrgurilor, Cezar Petrescu încearcă să depășească tendințele semănătoriste, satirizînd patriarhalismul moldovenesc depoetizîndu-l[1].

Și în aceste proze, ca în multe din romanele sale, caracterele sînt liniare, personajele nu au complexitatea cerută de formula epică amplă. Cezar Petrescu rămîne un autor înzestrat cu o mare forță de fabulație,

[1] Pompiliu Constantinescu — Scrieri alese, Ed. pt. lit., 1957, pag. 135.

Scanned with OKEN Scanner

cu o bună fundamentare a intrigii în lucrări cu însușiri satirice, care însă păcătuiesc frecvent prin lungimi și diluări.

În proză, tabloul provinciei mai e evocat în culori asemănătoare ca la Sadoveanu și Cezar Petrescu în opera lui Bassarabescu și Brătescu-Voinești. Dintre scriitorii plini de virulență critică la adresa tîrgului moldovenesc trebuie amintit Ion Călugăru cu romanul „Copilăria unui netrebnic", primul volum din trilogia „Copilăria unui netrebnic". „Lumina primăverii", „Trustul".

Petrecîndu-se în mahalaua Calicilor din Dorohoi, primii ani ai existenței lui Buiumaș sînt relatați cu haz și poezie, critica socială viguroasă fiind împletită cu o profundă umanitate rezultată din convingerile politice ale scriitorului. Influența lui Caragiale se întîlnește în paginile cărții cu cea a lui Șalom Alehem.

Evocarea orașului de provincie, care servește adesea de fundal pentru dezbaterea unor importante probleme social psihologice și etice, se face cu procedee variate în proza secolului XX, contribuind astfel la sporirea mijloacelor literare de realizare a nuanțelor și tonalităților sufletești, la dezvoltarea literaturii de introspecție și atmosferă.

Scanned with OKEN Scanner

Războiul în romanul românesc interbelic

Plan dezvoltat

Introducere

Locul temei în literatura interbelică românească :

a) temă majoră, dictată de situația politică și socială a vremii ;

b) e cultivată și în alte specii literare *(poezie :* Topîrceanu : „Balada corbilor", Beniuc : „Melița" ; *nuvelă :* Rebreanu : „Catastrofa", „Iți Strul dezertor", Sahia : „Întoarcerea tatei din război", „Execuția din primăvară" ; *dramaturgie :* Mihail Sorbul : „Dezertorul") ;

c) romanul prin mijloacele sale prezintă cu mare complexitate atitudinea intelectualului față de primul război mondial. Ibrăileanu remarca în studiul „După război" (1919) că prima mare conflagrație mondială va duce la dezvoltarea romanului social stufos, „plin de probleme și de documente omenești".

Cuprins

1. Imaginea războiului este frecvent evocată de romancierii interbelici cei mai de seamă (Camil Petrescu, Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat Bengescu, Cezar Petrescu). Evocarea poate fi privită sub mai multe aspecte :

a) poziția antimilitaristă de condamnare a războiului. Romancierii evidențiază campania antibelică situația diferitelor medii și categorii sociale în acel moment, aspecte ale frontului (satirizarea profitorilor de război — afacerea cu furnituri din „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" ; îmbogățirea lui Vezbianu — „Întunecare" ; mobilizarea pe loc, ca un mijloc de ocrotire a vlăstarelor claselor dominante ; refuzul lui Radu Comșa și Mihai Vardaru de a beneficia de această favoare ; haosul de pe front, lipsa de muniții, îmbrăcăminte, hrană — „Întunecare", „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" ; Camil Petrescu reprezintă cel mai bine starea de abrutizare a soldaților din cauza disciplinei oarbe ; viața devine instinctuală, singurul țel fiind supraviețuirea ; existența umană individuală nu contează ; pedepsele Curții Marțiale nu țin seama de nici un fel de motivație omenească — „Pădurea spînzuraților") ;

b) războiul are ca efect limpezirea conștiinței intelectualului (Apostol Bologa își dă seama de sentimentele sale patriotice care învinge în lupta cu așa-zisa datorie de cetățean față de imperiul austro-ungar ; Ștefan

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghidiu este smuls din turnul de fildeș în care voia să trăiască și proiectat în mijlocul marii drame colective ; Radu Comșa se rupe de comoditatea existenței pe care i-ar fi oferit-o căsătoria cu Luminița și se înfrățește cu soldații, de a căror soartă se simte răspunzător ; Laura din „Balaurul" de Hortensia Papadat Bengescu uită suferințele ei sentimentale în vîltoarea suferințelor umane, pe care în calitate de infirmieră le cunoaște). Clarificarea conștiinței intelectualului constituie de cele mai multe ori firul principal al acțiunii acestor romane. La această radicalizare a atitudinii intelectualului contribuie : I) consecințele războiului (moartea, infirmitatea, distrugerea familiilor). Acestea determină pe intelectual să încerce să pregătească o soluție națională și socială, desăvîrșirea unității naționale — „Pădurea spînzuraților" ; reformele sociale pentru care luptă Radu Comșa după întoarcerea de pe front). Un prim efect al schimbării sufletești a intelectualului este solidarizarea cu omul din popor, cu care e egal în fața morții (Apostol Bologa, groparul Vidor și ordonanța Petre) ; II) discuțiile purtate în jurul raporturilor între state și pe probleme social-politice (Apostol Bologa — Klapka, Radu Comșa — Vasile Mogrea). În cadrul acestor discuții se ajunge la o critică vehementă împotriva imperialismului și împotriva profitorismului îmbogățiților de război. În discuția cu Vardaru, Vasile Mogrea îi acuză direct pe politicieni și capitaliști. Se emit pentru prima oară idei înaintate, socialiste, ecouri ale Revoluției ruse se aud în mediile ofițerești (..Pădurea spînzuraților", „Strada Lăpușneanu"). Conștiința intelectualului nu se ridică pînă la ideea luptei organizate. El ajunge doar la disperate încercări individuale care se încheie tragic (Ștefan Gheorghidiu dezertează și e condamnat la închisoare, Apostol Bologa dezertează și e executat, Radu Comșa se sinucide) ;

c) înfățișarea primului război mondial are și rolul unui avertisment față de pregătirile celei de-a doua conflagrații, care au început aproape imediat după Pacea de la Versailles. Deși în toate aceste romane poziția antirăzboinică este foarte vizibilă, revolta individuală, deznădejdea și neputința eroilor demonstrează că scriitorii nu erau în stadiul unei solidarizări într-un front organizat de luptă pentru pace. Avertismentul are un sunet vibrant, dar ca multe alte acțiuni ale intelectualilor vremii, nu va reuși să contribuie la oprirea izbucnirii celui de-al doilea război mondial.

2. Dramaticele probleme abordate în romanele pe tema războiului generează modalități diverse și multiple. În cîteva din aceste romane există o permanentă împletire a evocării tragice cu satira. Dezbaterile în parlament, vizitarea răniților de către membrii înaltei societăți, „Întunecare", trecerea pe lîngă așa-zisele fortificații, „Ultima noapte" alternează cu scene cutremurătoare : bombardamente, execuții, operațiuni militare. Acțiunea necesită o trecere aproape permanentă de la un plan la altul (front — spatele frontului) la Cezar Petrescu și Rebreanu. La Camil Petrescu și Hortensia Papadat Bengescu, frontul devine unica realitate a personajului, realitate de coșmar față de viața anterioară. Toate aceste romane pun în mișcare personaje multiple, medii diverse, grupuri umane. Se accentuează tendința spre o mare autenticitate, prin-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

într-o tehnică modernă de introducere a fragmentelor din articolele de ziar, discursurile din parlament, ordonanțele militare. A doua parte a romanului „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" e în întregime un jurnal de front. În toate aceste romane domnește o atmosferă sumbră, apăsătoare (Chiar titlul romanului — „Întunecare" — o sugerează). În „Pădurea spînzuraților", un mijloc important de realizare a atmosferei sînt elementele de peisaj. În „Ultima noapte", la aceasta contribuie automatismele militare care fac din oameni o turmă. Camil Petrescu redă astfel dezagregarea personalității pe front. Atitudinea față de imaginea dezastruoasă a frontului e proprie fiecărui erou, dovedind și specificitatea artei scriitorului. Apostol Bologa e profund marcat de război, care declanșează drama lui lăuntrică. Drama ne este împărtășită în principal prin analiza psihologică. Lovinescu consideră acest roman drept cel mai bun roman psihologic din literatura noastră. Ștefan Gheorghidiu are reacția intelectualului lucid care urmărește situațiile „cu același interes ca al savantului urmărind cristalizarea unei reacțiuni chimice"[1]. Războiul constituie la Camil Petrescu o experiență decisivă a intelectualului în contact cu lumea. El este un punct terminus al dramei intelectuale a personajului. Pentru Radu Comșa, războiul e un moment deschizător al frămîntărilor sale, care se canalizează pe planul luptei sociale. Hortensia Papadat Bengescu aduce în viziunea războiului o sensibilitate feminimă care contribuie la adîncirea sentimentului umanității în suferință.

Încheiere. Romanul românesc pe tema războiului din perioada interbelică se integrează unui întreg curent al literaturii universale care a fixat în imagini cutremurătoare acest moment din istoria europeană („Focul", de Barbusse, „Pe frontul de Vest nimic nou", de Erich Maria Remarque, „Cazul sergentului Grișa", de Arnold Zweig, „Calvarul", de Alexei Tolstoi).

Prin complexitatea problematicii, caracterizarea eroilor și mijloacele de evocare, aceste romane au un loc de frunte în proza interbelică, contribuind la dezvoltarea romanului românesc contemporan.

[1] P. Constantinescu: Scrieri alese, Editura pentru literatură, 1957, p. 17[illegible]

Lupta pentru pace în opera lui Eugen Jebeleanu

A. Plan

Introducere

Lupta pentru pace, temă majoră a liricii în perioada de după cel de-al doilea război mondial. Caracterul diferit de tratare a temei față de perioada anterioră (Vehemența critică și atitudinea combativă și mobilizatoare în lupta împotriva pregătirii unei noi conflagrații). Poezia antimilitaristă se integrează poeziei militante de după 23 August.

Cuprins

1. Eugen Jebeleanu arată încă din 1934 necesitatea de înnoire a poeziei (Articolul „Falimentul poeziei de azi"). Roadele acestor idei inovatoare se vor vedea în opera sa de după Eliberare.
2. Lupta pentru pace — temă principală a liricii sale („Ceea ce nu se uită", „Poeme de pace și luptă", „Surîsul Hiroshimei").
3. Aspecte și caracteristici în tratarea temei :
   a) poetul se vrea o conștiință a întregii omeniri ;
   b) demască focarele de război din lumea întreagă și pe cei ce le alimentează ;
   c) mobilizează la atitudinea activă de apărare a păcii.
4. Mijloace de reprezentare a temei : poemul amplu de factură dramatică, interferarea planului real cu cel oniric, viziunea hiperbolică, patosul romantic, recuzita simbolistă.

Încheiere

Poemele închinate luptei pentru pace dezvăluie concepția despre lume a poetului, în creații specifice artei sale.

B. Lucrare

Tema luptei pentru pace devine în mod firesc una din temele centrale ale poeziei de după cel de-al doilea război mondial. Ea va fi tratată diferit de cum fusese în perioadele anterioare ; evocarea războiului are în mod declarat o ținută mobilizatoare, este finalizată într-o chemare la alcătuirea unui front comun al popoarelor pentru a împiedica o nouă

Scanned with OKEN Scanner

conflagrație mondială. Această temă se integrează de altfel în problematica întregii poezii militante, cultivate după 23 August 1944.

După război, pare limpede că nu se mai poate scrie ca înainte, că literatura trebuie să slujească cauzei transformărilor sociale și apărării păcii. Ideea unei îndrumări spre o poezie adresată maselor apare la o serie de poeți mult înainte de epoca actuală, în deceniul al patrulea al secolului al XX-lea, ca urmare a unor importante evenimente social-politice. În 1933, mulți reprezentanți ai curentelor de avangardă se desprind de aceste curente, dîndu-și seama de ineficiența revoltei lor „în genunchi" și fac profesiuni de credință, exprimînd intenția de a scrie poezii pe înțelesul maselor, poezii care să le mobilizeze la lupta socială (Geo Bogza, Ștefan Roll, Eugen Jebeleanu). Printre articolele care semnalează necesitatea unei poezii militante, se numără și „Falimentul poeziei de azi" de Eugen Jebeleanu, publicat în 1934 în Caiet. „Modurile poetice actuale au atins epuizarea", constată Jebeleanu. „Într-o epocă de mașini la maximă presiune, de furnale în continuă ardere și de dinamică funcțională, poezia e mai statică ca oricînd". Poeții, după el, retrași în carapacea lor, tributari puternicului lor individualism, sînt obscuri și uniformi în specularea exclusivă a lirismului oniric și orfic. Jebeleanu își dorește izbucnirea unui cîntec mare, care să cuprindă durerile umanității. Acest cîntec trebuie să fie provocat de revoluție. Într-adevăr, drumul de reînnoire a poeziei lui Jebeleanu va atinge un mode transformare importantă după Eliberare. Volumul de debut „Inimi sub săbii" (1934) indică încă o structură poetică romantică, refulată într-un înveliș parnasian. Abia mai tîrziu, nemulțumirea socială care se simțea în aceste poezii de început, unde ea însă se sublima în evaziune, va deveni indignare spectaculoasă la adresa războiului și societății nedrepte. În 1944, Jebeleanu publică poemul „Ceea ce nu se uită", evocînd suferințele îndurate de oameni în timpul războiului. Generația sa e eroul colectiv al poemului. În numele ei, Jebeleanu, orator al veacului de zgură, cere să fie pe veci gravată în memorie această epocă întunecată. Poemul se încheie cu sublinierea misiunii artistului. Poetul se consideră interpretul celor oprimați și persecutați de pretutindeni : „Morți neștiuți purtați-mă pe vînturi / Căci eu sînt cel ce vrea si pentru voi / Topor să fie flacăra cu gheare / Sau o pădure în mers răzbunătoare". În eseul „Scriitorul și mulțimile" (1946) se reia ideea necesității unei literaturi care să exprime viața maselor, ca artistul să coboare „în stradă". Închinînd ciclul următor tuturor celor căzuți pentru libertate și pentru o nouă orînduire, el portretizează figuri de luptători din întreaga lume. Ceea ce se degajă din versurile lui Jebeleanu e intenția sa de a fi ecoul conștiinței umanității și de a depune mărturie în fața tribunalului lumii de cele petrecute. De la regulile stricte ale poeziei parnasiene, Jebeleanu va trece la poemul de largă respirație, în care sentimentul sparge zăvoarele și se revarsă. Tema luptei pentru pace devine o temă majoră a operei sale („Ceea ce nu se uită", „Poeme de pace și luptă", „Surîsul Hiroshimei").

Încă din poezia Lidice, dorința de a exprima dezastrele războiului cu aparentă detașare, cu obiectivitate, sub care se simte însă vibrația lirică, e vizibilă. Micul muzeu, singurul vestigiu rămas de pe urma

Scanned with OKEN Scanner

satului distrus de fasciști, e descris cu sobrietate, prin enumerarea obiectelor. Dar notația sugestivă, chiar dacă fugară, face ca prezentarea obiectelor să-i învie pe posesorii lor. Constatările poetului transmise pe ton neutru, obiectiv duc la o concluzie transformată într-o chemare vibrantă către întreaga omenire care trebuie să reacționeze la amintirea ororilor războiului : „Neînvinse ziduri, mari pereți de ură / Creșteau din noi ca o semănătură / Și se uneau cu alte ziduri dese / Din ura lumii trainică purcese".

În „Surîsul Hiroshimei", important și reprezentativ poem pe această temă, arta lui Jebeleanu va ajunge la o maximă expresivitate.

„Surîsul Hiroshimei" selectează din evenimentele războiului pe cel care a constituit punctul final și culminant — aruncarea bombei atomice la Hiroshima și Nagassaki. Alegerea are un caracter simbolic pentru că evocarea evenimentului conține atacul nu împotriva politicii unuia sau altuia dintre state, ci împotriva oricărei agresiuni și atentări la viața oamenilor. Poemul începe cu o evocare a Hiroshimei înainte de catastrofă. Predomină tablourile de ansamblu, obișnuite în poezia lui Jebeleanu. Viața orașului e surprinsă întîi în mare, oamenii revărsîndu-se de pretutindeni ca nisipul. Apoi ea e caracterizată prin portretele unor categorii de locuitori. Fiecare tip e schițat în timpul ocupațiilor lui specifice, ca un exponent care să definească întregul său mediu : pescarul, șomerul, negustorul. Caracterizarea personajelor nu se face numai prin viața cotidiană, ci și prin visele care să prelungească trăsăturile pînă dincolo de conștient. Suferințele omului-cal sînt reprezentate sugestiv de imaginea onirică, cu vagul acesteia, cu atmosfera sa stranie. Poemul trăiește în special printr-un acut sentiment al timpului. Declanșarea atacului se face la oră fixă, semnificînd mecanismul inexorabil al morții, pus științific la punct. Elementele naturii în jocul lor liber sînt chemate să oprească acest timp al aparatelor destructive. Odată cu lansarea bombei, timpul uman moare și ne aflăm în fața unei imagini cosmogonice foarte originale. Față de cosmogoniile dinainte ale lui Eminescu și Barbu, care se refereau în special la geneză, Jebeleanu urmărește reprăbușirea în haos a universului. Viziunea are unele rădăcini și în „Memento mori". Spre deosebire însă de imaginea eminesciană, bazată pe ideea decăderii inerente a omenirii, care este clamată apocaliptic, la Jebeleanu ni se transmite uluirea față de situația anormală a torturării pămîntului și a transformării sale monstruoase în neant : „Piatra — blestem ! — se umflă putrezește / Își clatină puterea, nu mai poate / Nu mai e-n stare, nu, să se păstreze / În frontierele de milioane / De ani... Un animal e acum și ea / Cu pori, un animal ce agonizează / Topindu-se sub apăsarea morții.../ Lungi rîurile toate au plesnit / Ca niște artere / Încearcă bîjbîind prin beznă / Sugrumate încearcă / Prin bezna arzătoare / Să-și regăsească albia pierdută". Acea dezagregare, întîlnită și la Bacovia în „Lacustră", e dusă de Jebeleanu la extrem. Dezastrul provoacă trecerea de la un regn la altul într-un mod catastrofic. Se utilizează cu deosebire imaginile vizuale, printre care abundă cele funebre : sicrie de cenușă, dricuri ce se surpă. Se creează o mitologie a tragicului moment care generează duhuri și genii ale distrugerii. Romantic, poetul se opune pe sine însuși ca personaj glasului demonului din

Scanned with OKEN Scanner

a XX-a vale, unul din simbolurile bombei atomice. Concluzia lui Jebeleanu este însă tonică. Umanitatea ca entitate nu moare niciodată, ea supraviețuiește chiar dacă mii de oameni își găsesc sfîrșitul. Jalea vocilor celor care au rămas se împletește cu convingerea lor fermă că-i vor pedepsi pe criminali. Viziunea apocaliptică, demonică, se încheie cu un fel de oratoriu tragic, cîntat de glasurile mamelor, păsărilor, tuturor elementelor care nu au pierit în marea catastrofă. „Surîsul peste moarte" e o mărturie a triumfului omenirii asupra războiului.

În „Cîntece împotriva morții", poetul va alătura temei războiului tot ceea ce provoacă extincția omenirii : foamea, mizeria, minciuna, setea de îmbogățire etc. Se reia aci preocuparea pentru eliberarea popoarelor din robiile degradante, un ciclu fiind închinat luptei poporului cuban. Aceasta este o imagine a războiului de eliberare pe care nu o mai întîlnisem atît de amplu prezentată în poezia lui Jebeleanu.

Poezia pe tema luptei pentru pace în opera lui Jebeleanu se caracterizează printr-un profund umanitarism, fiind condamnat orice agresor care încearcă să atenteze la viața umanității. Din poezia romantică, eroul liric al lui Jebeleanu moștenește atitudinea profetică, dar imaginile poemelor sale dovedesc o asimilare a mijloacelor poeziei simboliste și suprarealiste, care îi aduc un spor de sugestivitate artistică.

Tratarea luptei pentru pace, frecvent abordată în lirica lui Jebeleanu, exprimă unul din principiile călăuzitoare ale concepției poetului și duce la creații de mare valoare, caracteristice pentru arta sa.

Teme suplimentare

1. Tema „ruinelor" în poezia noastră din secolul al XIX-lea.
2. Războiul pentru independență în literatura română.
3. 1907 în literatura română.
4. Motivul „Zburătorului" în literatura română.
5. Natura în poezia lui Eminescu.
6. Satul ardelean în nuvelistica lui Slavici.
7. Motivul mioritic în literatura română.
8. Aspecte ale vieții rurale în opera lui Sadoveanu.
9. Aspecte ale vieții citadine în romanul lui Cezar Petrescu.
10. Mișcări sociale țărănești în romanul de după Eliberare.

Scanned with OKEN Scanner

Specii, şcoli, curente

Scanned with OKEN Scanner

„Dacia literară" și curentul național-popular

Plan dezvoltat

Introducere

I. Cadrul istoric în care apare revista și se formează curentul.

1. Perioada cuprinsă între 1840—1860.

2. Evenimente decisive pentru soarta poporului român : revoluția de la 1848 — Unirea.

3. Literatura își conturează specificul ei beletristic — se desprinde de celelalte domenii de cultură, capătă importanță în cadrul vieții naționale. Se caracterizează cu pregnanță etapa pașoptistă.

4. Scriitorii însemnați ai epocii : M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Alecu Russo, N. Bălcescu, D. Bolintineanu, G. Barițiu, Ion Ghica — sînt luptători pentru emancipare națională și apoi scriitori. Într-o epocă de frămîntări politice și sociale, acești scriitori au dat valori literaturii românești, au contribuit la dezvoltarea ei și a limbii literare.

Cu toți au aceeași viziune estetică, au o platformă unitară de principii.

5. Rolul esențial, în această platformă unitară revine celor trei mari reviste ale epocii : *Dacia literară* (1840), *Propășirea* sau *Foaie științifică și literară* (1844) și *România literară* (1855).

Cuprinsul

I. Cele trei reviste au avut un program unitar. Deși durata apariției lor a fost scurtă, acest program a corespuns nevoilor și aspirațiilor poporului român din Moldova, Muntenia, Transilvania. În paginile revistelor publică scriitorii importanți ai epocii (talentați, animați de idealuri nobile, cei citați mai sus), scriitori mai puțin realizați : C. Negri, A. Donici, Boliac etc. sau minorii : C. D. Aricescu, Al. Sihleanu, I. Catina etc. ; debutanții în această perioadă : Al. Odobescu și B. Hasdeu vor avea, mai tîrziu, un aport literar important.

Nu mai domină o personalitate (ca în etapa anterioară), ci grupul tinerilor scriitori.

Sînt uniți prin concepții, animați de idealul de deșteptare națională și de romantism liberal, au conștiința lucidă a obiectivelor propuse ; o generație care împletește un idealism avîntat (la Bălcescu forme de vizionarism profetic), cu înțelegerea situațiilor momentului — reali-

Scanned with OKEN Scanner

zează un acord între ideal și faptă, între imaginație și rațiune, între politică și cultură.

II. *Dacia literară* devine o revistă programatică pentru literatură, prin ideile pe care le propagă în „Introducție" :

1. Titlul simbolic reflectă și scopul revistei de a fi „numai o foaie românească", ocupîndu-se cu producțiile românești, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune" (exprimă ideea unității naționale prin literatură). Va trebui să devină un repertoriu general al literaturii românești „în care vor fi cuprinși scriitorii : moldoveni, munteni, ardeleni, bucovineni, fiștecare cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său".

2. Propășirea literaturii naționale.

Programul :

a. Promovează hotărît și consecvent temele de inspirație națională și populare în literatură. Afirmă că : originalitatea națională este „însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi", condamnă imitațiile și traducerile (susținute la timpul oportun de Eliade Rădulescu) care nu fac o literatură, ele „s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național" (Kogălniceanu critică numai abuzurile, nu interzice traducerile, preluările de cărți folositoare și idei bune).

b. Apelul adresat scriitorilor de a se inspira din realitatea autohtonă (istorie, viața specifică a poporului român, folclor, natură etc.). „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și poetice, pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații."

c. Se preciza, de asemenea, ca „românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți", preconizînd unitatea politică a tuturor românilor.

d. Se insistă asupra unui spirit critic obiectiv, faza bunăvoinței și indulgenței se încheiase, trebuiau criterii obiective și corecte de apreciere a operelor literare care să aibă drept de circulație în literatură : „Critica noastră va fi nepărtinitoare ; vom critica cartea, iar nu persoana : vrăjmași ai arbitrariului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare".

Programul *Daciei literare* a fost preluat de *Propășirea* (aici s-au introdus și științele) și de *România literară*.

Ideile *Daciei literare*, ecoul lor erau expresia unei stări de spirit generale ; formează baza curentului național-popular.

S-au concretizat (tematic și artistic) în operele scriitorilor vremii care-și publică creațiile în paginile celor 3 reviste.

Teme — scriitori — opere :

a) trecutul istoric : V. Alecsandri : poezii („Dan, căpitan de plai", „Dumbrava Roșie", ciclul „Ostașii noștri" etc., „Hora Unirii) ; proză („Dridri", evenimentele după înfrîngerea revoluției de la 1848) ; teatru („Despot Vodă) ; C. Negruzzi în Scrisori („Ochire retrospectivă", XIX), nuvelele istorice : „Alexandru Lăpușneanul", „Sobiețki și românii", „Aprodul Purice" (dintr-o proiectată epopee „Ștefaniada" — lucrările sînt cuprinse într-un capitol al operei scriitorului intitulat „Fragmente istorice") ; N. Bălcescu : „Răzvan Vodă" în *România literară*. Mai tîr-

Scanned with OKEN Scanner

ziu, Odobescu îi publică lucrarea capitală : „Românii supt Mihai-voievod Viteazul ; M. Kogălniceanu : „Cuvînt pentru deschiderea cursului de Istorie națională în Academia Mihăileană“ *(Propășirea)* ; Alecu Russo — „Cîntarea României“ *(România literară).*

b) folclor (inspirație, studii) :

C. Negruzzi : „Cîntecele populare ale Moldovei“ (eseu) ; V. Alecsandri : „Doine“.

c) Natura patriei, cărți de călătorie (memoriale):

Gr. Alexandrescu : „Memorial de călătorie la mănăstirile oltene“ *(Propășirea)* ; V. Alecsandri : „O primblare la munți“ *(Propășirea).*

d) Alte teme :

— despre limbă : Negruzzi — Scrisori, *Propășirea* ; în *Dacia literară* apare prima bucată în limba română, „Buchetiera de la Florența“ (nuvelă romantică“) de V. Alecsandri ;

— popularizarea științei (I. Ghica : „Ochire asupra științelor“, „Despre importanța economiei politice“ — *Propășirea*).

Alecu Russo : „Cugetări“, „Amintiri“, iar D. Bolintineanu cu romanul „Manoil“, unul din primele romane românești — la *România literară.*

Sînt publicate și alte opere, cu teme variate, ale importanților scriitorilor pașoptiști.

Aceeași orientare ideologică, ca a scriitorilor pașoptiști de seamă, o au și alți colaboratori ai celor 3 reviste, ca ardelenii : A. Mureșanu, Treboniu Laurian ; muntenii : Iancu Văcărescu, C. Boliac ; moldovenii : C. Negri, A. Donici, D. Ralet *(Propășirea),* iar la *România literară :* G. Sion, V. A. Urechia, Al. Odobescu ș.a.

IV. Alte publicații din epocă activează în spiritul „Daciei literare“:

1. Reviste de istorie : *Magazin istoric pentru Dacia, Arhiva românească :*

2. Reviste de informație, comentariu politic, literatură : *Dîmbovița, Steaua Dunării, Naționalul ;*

3. Reviste continuatoare ale ideilor pașoptiste în exil : *România viitoare, Junimea română, Republica română ;*

4. Revistele lui Hasdeu (începute din 1858), *Revista română* (Odobescu).

5. În Moldova, calendarele au un rol important în răspîndirea, sub formă accesibilă, a cunoștințelor despre lume și în promovarea unei literaturi naționale, Kogălniceanu : *Calendar pentru poporul românesc* (1842) — colaborează : V. Alecsandri, C. Negruzzi, Al. Donici ș.a. Partea literar--științifică — reapare în 1854 sub titlul : *Album istoric și literar.*

În Țara Românească — calendarele publicate de C. A. Rosetti *„Calendar istoric și literar pe anul 1859* (D. Bolintineanu, A. Zane, Pantazi Ghica) ; se publică fragmente din „Călătoriile“ lui Bolintineanu, nuvele istorice, poezii, schițe de moravuri de Pantazi Ghica.

În Transilvania :

1. *Foaie pentru minte, inimă și literatură* și *Gazeta de Transilvania* grupează în jurul lor și după 1840 întreaga mișcare literară (G. Ba-

Scanned with OKEN Scanner

riţiu) — susţin principiul unei literaturi naţionale, se orientează spre acelaşi făgaş ideologic ca şi *Dacia literară* cu unele abateri litigioase : chestiunea limbii (Bariţiu — principiul etimologist), preferinţe pentru cultura germană (Moldova, Muntenia — Franţa).

Revistele lui Bariţiu n-au fost centrul unui curent, au întreţinut însă vie flacăra conştiinţei naţionale, ele depăşeau profilul beletristic ; prin ele se manifesta conştiinţa întregului popor.

V. Ce au adus curentul naţional-popular şi *Dacia literară* :

1. Conciziune şi luciditate în mişcarea literară (ideologic, estetic).

2. S-au diferenţiat genurile, s-au conturat cu precizie speciile (nuvela, romanul, meditaţia filozofică, poemul epico-liric, farsa, vodevilul, comedia de moravuri, drama) ; eseul s-a diferenţiat de lucrarea de critică literară propriu-zisă.

3. Limba literară (în ciuda curentelor) şi-a eliminat formele dialectale, a unificat ortografia — Kogălniceanu, V. Alecsandri (paşoptiştii în general) au lovit puternic tendinţele latinizante (Negruzzi — „Muza de la Burdujeni", Alecsandri — „Rusaliile" etc.).

— Se adoptă alfabetul latin.

4. Literatura paşoptistă înscrie literatura română în circuitul celei europene. Se efectuează lucrări cu privire de ansamblu asupra literaturii noastre şi se publică în limbi străine : Kogălniceanu, D. Bolintineanu.

Se fac traduceri de opere în limbi străine : „Doinele" lui V. Alecsandri, „Alexandru Lăpuşneanu" de C. Negruzzi, traduse de Voinescu II — 1853.

— Publicaţii cu caracter antologic din literatura cultă şi populară (Jules Michelet — 1851—1852 „Cîntarea României", „Sburătorul", „Mioriţa" puse la dispoziţie de emigranţi).

— Literatura devenise purtătoarea cuvîntului românesc, a aspiraţiilor naţionale ale poporului român.

— Literatura a străbătut o etapă de avînt şi înflorire, s-a situat în tezaurul culturii naţionale cu numeroase opere şi scriitori şi şi-a croit drum şi în literatura universală.

VI. Ecourile *Daciei literare* din etapele următoare ale literaturii române.

1. Etapa marilor clasici : M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale şi-au alimentat creaţia din sevele curentului naţional-popular ; trecutul istoric (Eminescu) ; folclorul — la cei trei — viaţa şi limba poporului au fost izvoare nesecate de inspiraţie şi modele estetice urmate cu fidelitate sau dezvoltate şi valorificate în interpretări filozofice (Eminescu).

Însemnătatea curentului e semnalată pentru prima oară de Eminescu („Epigonii") apoi de Ibrăileanu („Spiritul critic în cultura românească") şi Iorga („Istoria literaturii române").

2. Scriitorii de la sfîrşitul secolului al XIX-lea : I. Slavici, B. St. Delavrancea s-au inspirat din aceleaşi surse ca şi înaintaşii (paşoptişti şi clasici) din istorie, viaţa poporului.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Contemporanul* preia tradiția valoroasă a *Daciei literare* și o dezvoltă într-o nouă etapă, îmbogățind-o cu alte aspecte ale vremii. Critica științifică de la revistă este situată pe principiile (în esență) elaborate în „Introducție". Concepția despre artă și critica socială pașoptistă prezidează o parte din opera lui Macedonski.

4. *Viața românească* și conducătorul ei literar, Garabet Ibrăileanu, au grupat în jurul lor pe toți scriitorii progresiști ai literaturii din secolul al XX-lea (primele 2 decenii și perioada interbelică), orientîndu-le creația spre problemele majore ale vieții poporului nostru. Un singur nume de scriitor ne poate orienta în acest sens : M. Sadoveanu — cu întreaga lui operă — rapsodul poporului român, preia moștenirea pașoptistă.

Încheiere

Este incontestabilă, după această incursiune în istoria literaturii române, valoarea revistei *Dacia literară* și a curentului național-popular pentru dezvoltarea literaturii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Fabula în literatura noastră

A. Plan

Introducere

a) Definiția speciei. Se preferă pînă astăzi definiția lui Lessing : „Reducem un principiu etic general la un caz special, dînd acestui caz realitate și dacă compunem dintr-însul o poveste prin care se recunoaște principiul general, atunci acea compunere se numește fabulă". La aceasta se adaugă comicul remarcat de Fedru și forma de scenetă precizată de La Fontaine.

b) Geneza speciei : În cele mai vechi timpuri, fabula se naște în Orient și e atribuită legendarului Bidpay, apoi în Europa, în Grecia antică, e atribuită lui Esop.

c) Dezvoltarea speciei : în literatura latină prin Fedru și Avianus. În literaturile moderne — moment de maximă înflorire în Franța lui Ludovic al XIV-lea, prin la Fontaine. E reprezentată în Anglia de Gay, în Rusia de Krîlov.

Cuprins

Evoluția fabulei în literatura noastră :

a) Pionieri : Țichindeal ;

b) Moment de înflorire : perioada de la 1848, cînd specia se include printre speciile satirice prin care se critică regimul feudal, avînd un loc important ca tribună de răspîndire a ideilor revoluționare. Sion într-o monografie despre Donici afirma că publicul „gusta fabula cu predilecțiune". Reprezentanți : Donici, Stamati, Eliade Rădulescu. Locul aparte al lui Pann, care preia motivele fabulistice din folclor. Personalitatea puternică și durabilă, clasică pentru fabula din țara noastră, e Grigore Alexandrescu. El pune în fabule societatea vremii „Un norod întreg întregulet cu toate viciile lui, cu toate viciile noastre"[1]. Fabule celebre : „Lupul moralist", „Cîinele și cățelul", „Boul și vițelul", „Toporul și pădurea", „Vulpea liberală" ; Originalitatea fabulei lui Grigore Alexandrescu : selecția alegoriilor, dramatismul istorioarei, mijloacele comicului, aforismele.

[1] B. Șt. Delavrancea : Grigore Alexandrescu în Despre literatură și artă, Ed. pt. lit., 1963, p. 67.

c) Recrudescența fabulei în perioada de după răscoala de la 1907 : Caragiale („Duel", „Bietul Ion", „Temelia", „Mîngîiere", „Boul și vițelul") ; Ranetti : („Gorun"). La acești scriitori se remarcă o tendință de parodie a fabulei, de încetățenire a glumei și calamburului în cadrul speciei ;

d) Fabula contemporană : Abordată ocazional de scriitorii dintre cele două războaie, printre care și Tudor Arghezi, devine la acesta o preocupare însemnată după 23 August. Arghezi imprimă fabulei verva pamfletară într-o formă de mare originalitate, cu folosirea surselor folclorice („Stihuri pestrițe"). După Eliberare se mai îndreaptă către specia fabulistică Marcel Breslașu, Tudor Măinescu, Aurel Baranga și N. Tatomir.

Încheiere

Spre deosebire de alte literaturi în care fabula a pălit, la noi ea mai este o specie vie și apreciată, avînd un loc în peisajul literaturii de azi.

B. Lucrare

Încercarea de a defini fabula o găsim o dată cu geneza speciei în antichitate. Dar a rămas încetățenită ca cea mai completă dintre definițiile emise, cea a lui Lessing, preluată de M. Gaster în „Literatura populară" : „Reducem un principiu etic general la un caz special, dînd acestui caz realitate și dacă compunem dintr-însul o poveste prin care se recunoaște principiul general, atunci acea compunere se numește fabulă". La aceasta trebuie adăugat comicul fabulei remarcat încă de Fedru în prefața operei sale și subliniat alături de modalitatea dramatică și de La Fontaine, care denumea fabula „o comedie în o sută de acte diverse, avînd drept scenă universul".

Locul de naștere al fabulei este Orientul, cele mai vechi motive fiind atribuite unui autor indian, cunoscut sub numele de Bidpay sau sub cel arab de Pilpay. În privința existenței sale, ca și a lui Esop mai tîrziu, nu s-a putut stabili dacă a fost un personaj real sau o figură legendară. În orice caz, în cărțile orientale Panceatantra și Hitupadesa se găsesc în mare parte motivele tradiționale fabulistice. E probabil că de aci ele au pătruns în creația populară și s-au răspîndit în toată lumea, contaminîndu-și alegoriile cu simbolurile și conflictele basmului folcloric. Primele manifestări ale fabulei în literatura cultă europeană datează din secolele VI și VII î.e.n. și au loc în Grecia antică. La început, scriitorii se îndreaptă incidental spre acest domeniu (Archiloc și Hesiod). Fabula devine un gen gustat abia prin opera atribuită lui Esop. Îndoieli asupra existenței fabulistului emit și primii cercetători români ai speciei. Eliade Rădulescu afirmă că numele lui Esop este la originea sa un derivat al termenului de înțelepciune, ca și numele biblicului Iosif. În imperiul roman, specia fabulistică a fost continuată și dezvoltată de Fedru și Avianus, care dau motivelor esopice mai

Scanned with OKEN Scanner

multă ingeniozitate și eleganță. Evul mediu se întoarce în domeniul fabulei la povestirea plină de peripeții apropiată de basmul popular. Marile romane populare cu animale, cunoscute în Apus, ca „Le roman de Renart" și „Reinecke Fuchs" (traduse și prelucrate de Goethe și la noi de Odobescu) se bazează pe teme esopice. Dezvoltarea speciei culminează în secolul al XVII-lea prin personalitatea lui La Fontaine a cărui influență se face resimțită în toate creațiile fabulistice din secolele următoare. Fabula capătă și în secolele XVIII-XIX reprezentanți strălucițti ai literaturii universale, printre care englezul Gay, francezul Florian, rusul Krîlov etc.

Spre deosebire de alte literaturi, unde după secolul al XIX-lea specia fabulistică a început să decadă, în literatura română ea a cunoscut momente de înflorire pînă în anii puterii populare. Trăsătura noastră specific națională, viu definită de expresia populară „a face haz de necaz", și surprinsă de Negruzzi („Cîntece populare ale Moldaviei") și de Tudor Vianu („Studii de literatură română"), a contribuit desigur la această viabilitate a fabulei în literatura noastră.

B. P. Hasdeu susținea că fabula e un produs al basmului, o micșorare a lui, sprijinind astfel teoria despre izvorul folcloric al speciei. Desigur că basmul popular, snoava și proverbul au avut un rol mare în dezvoltarea fabulei la noi, în special a fabulei lui Anton Pann. La aceasta însă a contribuit în mare măsură, începînd cu secolul al XVIII-lea răspîndirea „Esopiei". De altfel, personalitatea lui Esop era familiară intelectualității din secolul al XVII-lea. În cronica lui, Miron Costin compară înfățișarea unui pîrcălab cu cea a fabulistului Esop. Un precursor al fabulei poate fi considerat Dimitrie Cantemir. În romanul său „Istoria ieroglifică", el utilizează alegoria, reușind să-și caricaturizeze cu mult haz eroii. Fabula noastră nu se dezvoltă însă imediat după contactul cu operele antichității, cauzele apariției ei sînt legate de perioada de avînt revoluționar a anului 1848. Scriitorii prepașoptiști și pașoptiști preiau fabula îndeosebi prin filiera franceză și rusă. Chiar oameni de litere care cunsoc bine izvoarele grecești, ca Eliade Rădulescu, recurg mai rar la Esop, preferînd surse de inspirație contemporane, cum e cea a lui Viennet. Problema influențelor este desigur legată de condițiile care au generat dezvoltarea fabulei. Poeții din această perioadă își iau modelele dintre scriitorii cu care vin în contact în școală, în special dintre promotorii clasicismului francez. Caracteristicile fabulei sînt exprimate într-o serie de poezii clasice ale timpului. Alexandrescu în ciclul său de Epistole („Epistola către Voltaire", „Epistola către Donici". „Epistola către Văcărescu" explică rolul educativ al speciei și posibilitatea ei de a face o critică a moravurilor cu ajutorul alegoriei. De asemenea, Donici, în poezia omagială adresată lui Alexandrescu, arată că scopul fabulei sale este de a da glas unor „protesturi, reclamații, drepturi". Primul nostru fabulist, Dimitrie Țichindeal, transpune în românește pe sîrbul Obradovici, în lucrarea sa „Filozoficești și politicești prin fabule moralnice învățături" (1841). Pe marginea motivului fabulistic, în morala sa foarte dezvoltată, Țichindeal condamnă abuzurile politice ale stăpînirii habsburgice. Pentru

Scanned with OKEN Scanner

meritele sale de pionier în dezvoltarea fabulei, în „Epigonii", Eminescu îl amintea cu epitetul „gură de aur". În activitatea lui Gheorghe Asachi, fabula a constituit o preocupare însemnată, însă, în majoritatea lor, fabulele lui Asachi sînt doar versificări îndeminatice ale poeziilor lui La Fontaine. Alături de „Epistolele" lui Alexandrescu și „Înființarea fabulei" de Donici, Asachi subliniază și el misiunea critic-educativă a speciei în poezia „Zîna fabulei". Printre realizările mai originale ale poetului, poate fi menționată „Minciunile", în care se regăsesc temele și personajele frecvente literaturii de început de secol, în special din dramaturgie („Franțuzitele", „Iorgu de la Sadagura"). Influența lui La Fontaine se resimte și în cîteva fabule ale lui Barbu Paris Mumuleanu. Mulți scriitori ai perioadei se îndreaptă spre fabulă, ceea ce dovedește că mijloacele speciei erau gustate de un public larg. Într-o monografie despre Alecu Donici, G. Sion susține că fabula „era una scriere de moda. Junele muze care răsăreau de pe băncile școalelor se grăbeau a se îmbrăca în haina lui Esop. Publicul în genere gusta fabula cu predilecție"[1]. Cu toate că scriitorii se îndreaptă ades către fabulă, producții care să atingă un nivel artistic înalt există numai după ivirea unor personalități puternice ca Eliade, Anton Pann și Grigore Alexandrescu. În 1829 apar primele fabule ale lui Eliade în *Curierul românecc*. Problematica fabulei sale are un evident caracter politic. În „Muștele și albinele", el caută, de pildă, să atace demagogia politică vizată de Grigore Alexandrescu în „Vulpoiul Predicator" și „Vulpea liberală". Totuși, cercetătorii, printre care Șerban Cioculescu, subliniază calitățile fabulistului : „Întoarsă în satira politică, fabula trăiește și fără comentariu, datorită bucuriei volubile a autorului"[2]. Eliade Rădulescu surprinde în fabulă aspecte caracteristice ale realității epocii și introduce o acțiune dinamică și un limbaj plin de vioiciune. El se numără și printre teoretizatorii speciei. În studiul său „Fabula", publicat în cadrul „Cursului de poezie generală" (1868—1884), el constată că prima caracteristică a fabulei trebuie să fie comparația, asemănarea justă între ființe neînsuflețite sau neraționabile cu oamenii. Dacă comparația sau parabola nu va fi justă, socoate el, fabula n-are mare preț, iar dacă asemănarea lipsește cu totul și cîte se zic într-însa n-au nici un scop moral sau politic sau social, nici un adevăr, atunci nici nu merită numele de fabulă". Iar stilul se cuvine a fi natural, familiar, rident, grațios și naiv.

Cel care realizează o fabulă, servindu-se de sursa folclorică într-o expresie deosebit de originală, este Anton Pann. Anton Pann publică în 1841 un volum de fabule și istorioare, subliniind în prefață că ele sînt numai auzite fără ca autorul să aibă știință dacă s-au publicat în alte limbi. În fabulele sale pătrund motivele esopice („Vînătorul") sau cele ale operei lui La Fontaine („Planul simigiului"). Dar probabil că Pann le cunoaște prin intermediul creației folclorice. De asemenea, în opera sa există multe subiecte din fabula orientală. Simbolurile din opera lui Pann sînt însă luate din fauna și flora țării noastre, din raporturile sociale existente la

[1] Apud Antologia fabulei românești, Ed. pt. lit., 1961, p. 20.
[2] Șerban Cioculescu — Istoria literaturii române moderne. E. D. P., 1971, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

sate și în tîrguri. În personajele sale îi recunoaștem pe oameni cu existența lor cotidiană. Caracterizînd personajele prin proverbe și zicale. Pann reușește să schițeze portrete pline de haz și pitoresc definite de Călinescu ca o galerie de caractere alcătuită numai dintr-o combinație obiectivă de proverbe și zicători, pline de nuanțe invizibile, de o truculență genială. Datorită îmbinării îndrăznețe a culorilor, formelor și aromelor, într-o descriere plastică de tip rablaisian, imaginea artistică a lui Pann are deosebit de multă viață și mișcare. Povestirea sa e scurtă, zglobie, înrudită cu anecdota populară.

Stamate și Donici contribuie la o accentuare a caracterului de satiră socială a fabulei, influențați precumpănitor de Krîlov. Spre deosebire de Stamati care rămîne la o palidă localizare, Donici realizează o mai mare suplețe a vocabularului, o imagine familiară, naturală, plină de un umor sfătos. Dar fabula capătă un profil deosebit de original de-abia prin apariția lui Alexandrescu. Primele producții din volumul „Eliezer și Neftali" sînt mai mult adaptări după La Fontaine și Florian. În volumul următor, „Poezii" (1838), poetul se eliberează de influențe și atinge o mare originalitate. Firește că el reia motive de largă circulație, dar tratarea vădește pe artistul desăvîrșit. Mișcarea dramatică, gradația intrigii, crearea tipurilor reprezentative și sentențele memorabile fac din opera lui momentul de maximă înflorire a fabulei românești. El apelează la numeroase surse, tradiții orale sau izvoare culte (mai cu seamă fabuliștii francezi La Fontaine, Lachambeaudie, Florian, La Motte), încercînd să îmbogățească tematica speciei și să creeze un tablou amplu al societății vremii. Barbu Delavrancea, într-o caracterizare poate exagerată[1] asupra operei lui Alexandrescu, arată că fabulele lui reflectă starea Țărilor Române cu toate clasele, raporturile sociale și viața cotidiană : „Dar, desigur, Alexandrescu în fabulă își dezvoltă toată puterea geniului său creator. Într-o sută și douăzeci de pagini vezi o lume întreagă ascunsă sub pielea personajelor sale, lume trăită și lăsată nouă vie și tuturor generațiilor cît va dura neamul românesc (...) un norod întreg întregulet cu toate viițiile lui, cu toate viițiile noastre"[2]. Într-adevăr, Alexandrescu făurește aproape o Comedie umană în opera sa fabulistică : curtea în frunte cu domnitorul, tiranic și absolut, fie că este leu („Dreptatea leului"), lup („Lupul moralist") sau elefent („Elefantul"), curtenii reprezentați de vulpe („Vulpea liberală", „Vulpoiul predicator") sau cîine („Cîinele izgonit"), care sînt lingușitori și intriganți, și poporul care cade jertfă acestor asupritori, simbolizat de obicei prin nevinovata oaie, sau prin tot atît de inocentul iepure („Iepurele, ogarul și copoiul"). Un loc important printre personajele lui Alexandrescu îl are parvenitul care va fi satirizat mai tîrziu și de comedia lui Alecsandri („Cîinele și cățelul", „Boul și vițelul"). Uneori, pe un model existent se grefează un străvechi motiv folcloric, cum este expresia „coadă de topor" în fabula „Toporul și pădurea", unde sursa, „Pădurarul și codrul" de la Fontaine, capătă cu totul altă semnificație.

---

[1] D. Păcurariu : Clasicismul românesc, Minerva, 1971, pag. 108.
[2] Barbu Șt. Delavrancea — Grigore Alexandrescu, „Despre literatură și artă", Ed. pt. lit., 1963, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar în 1832, cînd publica primele sale fabule, originalitatea lui Alexandrescu era vădită. Dacă urmărim aceeaşi temă a curteanului linguşitor de la „Vulpoiul predicator" din prima fază de creaţie la „Vulpea liberală", vom vedea că în 1847 fabula lui Alexandrescu cîştigase mult în firesc şi în gradaţia întîmplării spre un deznodămînt surpriză. Comicul fabulei sale rezultă în primul rînd din felul în care Alexandrescu ştie să mînuiască mijloacele alegoriei. Boul are în cireadă un post însemnat şi e servit de slugi stilate. Lupului, vulpoiul i se adresează respectuos cu „Să trăiţi, la mulţi ani, dobitocia voastră" şi lişiţa, raţa şi gîsca sînt ai lebedei de baltă consilieri privaţi. Ceea ce farmecă este falsa naivitate permanentă în naraţiunea fabulei. Autorul se preface convins la început de vorbele şi faptele ipocrite ale personajelor („Lupul moralist") sau unul din eroi joacă rolul nevinovatului surprins de cusurul unei rude sau unui prieten iubit („Boul şi viţelul", „Cîinele şi căţelul"). Caracterizările lui Alexandrescu de situaţii şi personaje au generat expresii şi maxime memorabile, intrate ca şi multe formule ale lui Caragiale, în limbajul curent. („Eu voi egalitate, dar nu pentru căţei" ; „S-a schimbat boierul, nu e cum îl ştii" etc.).

Atît în timpul activităţii lui Alexandrescu cît şi după el, mulţi scriitori s-au orientat către fabulă. Dar în mod incidental, fără o activitate susţinută (Facca, Negruzzi, Alecsandri).

După Revoluţia de la 1848, datorită unei mai mari libertăţi a presei, a teatrului şi a altor forme artistice, se dezvoltă diverse specii ale satirei directe, dintre care putem menţiona ca preponderente comedia şi pamfletul. Aceasta duce la început la împletirea fabulei cu alte specii în operele fabuliştilor din a doua jumătate a secolului. Orăşanu scrie atît fabule cît şi pamflete şi satire politice. Desigur, însă, că diversităţile speciilor satirice au dus la o scădere a strictei preferinţe pentru fabulă. Ea resuscită cu producţii deosebit de viguroase în perioada răscoalelor ţărăneşti şi mai ales în anul 1907. Atunci, pildele fabulei permiteau un atac puternic la adresa guvernului şi a monarhiei. Remarcabil este ciclul de fabule ale lui Caragiale publicat sub semnătura „Un mare anonim" în revista *Convorbiri* a lui Mihail Dragomirescu. Toate fabulele lui Caragiale — „Mîngîiere", „Bietul Ion", „Duel", „Boul şi viţelul", „Temelia" — se raportează la represiunea mişcărilor ţărăneşti. Cu verva sa scînteietoare, Caragiale dezvăluie punerea răscoalei în seama instigatorilor prin povestea hazlie a babei care lasă să dea în foc fiertura şi apoi blestemă pe altul. Morala sună : „Spre mîngîiere adeseori, ne trebuie instigatori". Avertismentul din „Temelia", în care edificiul e gata să se prăbuşească sub prea mare greutate, este un făţiş atac antimonarhic : „Să nu te razemi, Doamne, decît pe ce rezistă".

Tot în această perioadă se afirmă ca fabulist George Ranetti, apreciat de Ibrăileanu pentru scînteierile sale de spirit. Ranetti are printre fabulele sale motive şi tratări asemănătoare cu ale lui Caragiale. În „Plugul şi tunul", ca şi în „Duel", este pusă în evidenţă lupta inegală între armată şi ţărănimea cu mîinile goale. Dar Ranetti realizează în fabulele lui şi un moment de inovare a genului, introducînd simboluri inexistente anterior, cum sînt „Gheata şi şoşonul", „Zero şi unu" etc.

Scanned with OKEN Scanner

O undă de lirism față de lumea celor slabi și necăjiți străbate poezia lui Ranetti ca și cea a lui Topîrceanu. Și poetul „Rapsodiilor de toamnă" va aborda de cîteva ori specia fabulistică („Boierul și argatul", „Leul deghizat"). Ca și „Boul și vițelul", de Caragiale. „Leul deghizat" merge pe linia parodierii unor simboluri ale fabulei clasice autohtone sau străine. În acest tip de producții, morala devine adeseori un joc de cuvinte. Leului — deghizat în măgar supușii îi spun cu mimată mirare : „Semănați atît de bine cu un măgar adevărat". Procedeul va fi reluat în fabulele farse ale lui Păstorel Teodoreanu și în cele în proză ale lui Victor Eftimiu. Parodierea merge pînă la alcătuirea unei forme goale care dezvăluie manierismele într-un limbaj pedant și sentențios, în fabula „Cronicarii" de Urmuz. Mulți fabuliști polemizează cu fabulele antice sau ale lui La Fontaine, protestînd împotriva moralei, ca Gorun, Ranetti, Topîrceanu, Marcel Breslașu.

Fabula actuală continuă și dezvoltă pe o nouă treaptă specia, printr-o participare activă critică la problemele contemporaneității, în haina unor procedee comice care reînvie personaje și situații hazlii cunoscute. Arghezi în prefața la „Fabulele" lui Krîlov și „Fabula fabulelor" aduce în discuție misiunea de astăzi a acestei specii poetice, care altădată se manifesta „în căptușeală pe furiș, dar azi pe față". Arghezi se îndreptase către fabulă și în trecut („Fabula", „Fabula inversă"), însă poeziile de atunci diferă de modalitățile de după Eliberare. Anterior, fabula sa putea fi integrată acelei aplecări duioase de părinte asupra microcosmosului și universului infantil. După 23 August, fabula argheziană își trage seva din pamflet, prin virulență, prin viziunea sarcastică și uriașul grotesc. În ciclul de fabule din volumul „Stihuri pestrițe", simbolurile continuă portretistica din pamfletele sale în proză, în „Dihania" sau „Păianjenul negru". Trăsăturile hiperbolizate ale personajelor dau impresia de monstruos. Păianjenul, gînganie minusculă, capătă gene de taur și țese o pînză pe un gherghef cît țara. Arghezi ia din simbolica basmului popular nu numai animarea necuvîntătoarelor dar și fabulos, miraculosul și în tiparele lui toarnă veninul pamfletarului. Dihania înghite ca în poveste copăi și troace, căldări, cazane și hîrdaie și este greu cît un bivol, mare cît o vacă. Monstruosul imaginii este risipit, redus la dimensiunile realității printr-o zeflemea : „E cel mai mare porc din țară, da' tot un porc". Arghezi preia și unele personaje comice din paremiologia populară, printre care renumitul Păcală din „Balada maeștrilor", care cu falsă nedumerire smulge masca imposturii și grandomaniei.

Fabulele perioadei contemporane se caracterizează prin dezbaterea unor teme de mare actualitate și se întruchipează în cadrul unei mari diversități de stiluri, de la cascadele de calambururi ale lui Breslașu la sceneta comică a Ninei Cassian, de la portretele microscopice ale lui Tatomir la microcomediile lui Mănescu și Baranga. Realizările în acest domeniu ale unor scriitori talentați de astăzi fac ca fabula să cunoască în epoca noastră o nouă înflorire.

Scanned with OKEN Scanner

Proză epistolară a scriitorilor de la 1848

Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere

(Definiție, caractere, reprezentanți ai literaturii universale).

Proza epistolară e o specie a genului epic, de obicei o schiță sub formă de scrisoare, redactată într-un stil direct. Se reproduc fapte autentice, se portretizează personaje existente în realitate. De cele mai multe ori, ea este creată în vederea publicării ca orice operă literară.

Proza epistolară are un caracter documentar și în același timp e un mijloc de a exprima deschis idei, concepții social-politice și filozofice.

Primele consemnări ale genului epistolar în literatură aparțin antichității latine (Ovidiu : Scrisori din exil — unde se descriu peisaje dobrogene, Horațiu : Epistole). Scrisorile autorilor antici sînt în versuri.

Proza epistolară cunoaște un moment de înflorire în timpul domniei Regelui-Soare, cînd un număr mare de personalități culturale și științifice își transmit ideile în cadrul unor memorabile corespondențe.

Din punct de vedere literar vorbind, cele mai cunoscute dintre aceste corespondențe sînt scrisorile doamnei de Sévigné către fiica ei și ale doamnei de Maintenon, care constituie o adevărată frescă a epocii lui Ludovic al XIV-lea.

Genul epistolar e folosit frecvent de enciclopediști (Voltaire). Prin Montesquieu, romanul epistolar capătă o expresie deosebit de originală în „Scrisorile persane", roman bazat pe filozofia luminilor. Alt roman epistolar celebru : „Legăturile periculoase" de Choderlos de Laclos, e publicat tot în secolul al XVIII-lea.

Cuprins. (Apariția în literatura română — Reprezentanți de seamă).

În literatura română, proza epistolară ia naștere și se dezvoltă în perioada pașoptistă, care a însemnat o epocă de pionierat pentru dezvoltarea multor specii literare în principate. Dintre cultivatorii prozei epistolare : Negruzzi, Ghica, Alecsandri, Kogălniceanu, Negri, Russo, Voinescu II.

Cea mai importantă realizare a prozei epistolare trebuie considerată ciclul „Negru pe alb" de Constantin Negruzzi, compus din 30 de scrisori adresate unui prieten imaginar. Ciclul se caracterizează prin diversitatea tematică și artistică. În susținerea ideilor sale, scriitorul folosește

polemica („Vandalism"), critica literară („Un poet necunoscut"), disertația pe probleme de limbă („Critică") sau istorie („Ochire reprospectivă") în prezentarea epocii, schițarea de caractere („Fiziologia provincialului", „Lumînărică"), moravuri („Rețetă", „Istoria unei plăcinte" etc.). În „Vandalism" (Scrisoarea III), autorul semnalează indiferența autorităților față de distrugerea monumentelor istorice. Preocuparea se înscrie în întregul curent de reînviere a trecutului glorios. Desigur, putem vedea aici și o influență a literaturii ruinelor. De altfel, Negruzzi este foarte interesat de probleme de arheologie, îmbinînd sentimentul înflăcărat pentru epocile glorioase din istoria țării cu cunoașterea detaliilor arhitectonice ale diferitelor lăcașuri sfinte și monumente („Trisfetitele", Scrisoarea XXI — prezentarea frumuseții bisericii Trei Ierarhi, construită de Vasile Lupu).

Majoritatea scrierilor indică atitudinea antifeudală a lui Negruzzi printr-o critică a marii boierimi, care transpăruse anterior și în nuvela istorică „Alexandru Lăpușneanul". Cea mai cunoscută este „Istoria unei plăcinte" — Scrisoarea III, care are un caracter de schiță, cu conținut anecdotic. Se satirizează plaga favoritismului, concluzia fiind sprijinită prin reproducerea versurilor populare : „Cu iaurt, cu gogoșele, te făcuși vornic mișele".

Tot schițe satirice sînt „Un proces la 1826", „Iepurărie", „Pentru ce țiganii nu sînt români". În aceasta din urmă se discută problema dezrobirii țiganilor. Negruzzi are aceleași idei progresiste ca și Kogălniceanu și Vasile Alecsandri. „Fiziologia provincialului" (Scrisoarea IX) ne introduce în alt domeniu de probleme. Negruzzi este un maestru în pictura caracterelor. Putem recunoaște aici o serie de mijloace clasice asemănătoare cu cele ale lui La Bruyére, pe care se grefează influența fiziologiilor balzaciene, la modă în acea vreme. Și Kogălniceanu își va lua drept model pe boierul provincial în „Provințialul la Iași". Curiozitatea, trăsătură specifică a provincialului, e prezentată umoristic și în „Rețetă" (Scrisoarea II). În toate aceste scrisori, Negruzzi se arată un fin umorist, reușind să dozeze perfect diferite mijloace compoziționale și de caricaturizare a personajelor. Interesantă în domeniul prozei epistolare e și Scrisoarea XII — „Tăndală și Păcală", în care acumularea de proverbe, felul în care se asociază prin analogii verbale, provoacă rîsul. Mijloacele folosite în această Scrisoare anunță comicul lui Creangă. Problemele filologice cuprinse în Scrisorile XIV, XV, XVI, XVII fac parte dintr-o preocupare răspîndită la toți pașoptiștii și conțin o împotrivire față de curentul latinist. Scrisoarea „Ochire retrospectivă" (XIX) are contigențe cu romantismul. Cu prilejul unei plimbări, Negruzzi evocă istoria națională într-o succintă trecere în revistă. Scrisoarea ne pune în lumină semnificația pe care o acorda Negruzzi figurii lui Alexandru Lăpușneanul din celebra sa nuvelă. El accentuează asupra politicii progresiste a acestui domn cu idei centralizatoare, dar care n-a știut să pună stavilă în fața marii boierimi feudale pe „însuși poporul" (...) „de aceea faptele lui au fost considerate crude și el drept tiran".

În general, ciclul de Scrisori e o operă de orientare clasică, prin problematică, prin concizia și claritatea expresiei, prin eleganța sti-

Scanned with OKEN Scanner

lului. Se simte detaşarea faţă de situaţiile înfăţişate şi faţă de cadrul de natură, chiar cînd, rare ori, scriitorul descrie peisaje. Tudor Vianu nota că natura este văzută de Negruzzi prin prisma artei, cînd nu e redusă la mişcătoare dimensiuni umane, graţie ironiei amabile a scriitorului.[1]

Negruzzi foloseşte multiple referinţe literare din mitologia şi literatura clasică, procedînd din acest punct de vedere cum vor face mai tîrziu Odobescu şi Hogaş.

Ibrăileanu îl caracterizează prin spiritul său drept primul junimist[2].

Ion Ghica e un scriitor care a fost cunoscut şi a rămas în istoria literaturii române datorită aportului său în proza epistolară.„ Scrisorile către Vasile Alecsandri" (1889) constituie o culegere a materialelor publicate timp de 12 ani în Revista Nouă a lui Hasdeu. În această lucrare, scriitorul realizează tabloul societăţii româneşti din prima jumătate a secolului al XIX-lea („Din timpul zaverei", „Din timpul lui Caragea", „Şcoala de acum 50 de ani"). Valoarea documentară e mai mare decît cea a scrisorilor lui Negruzzi. Naraţiunea presărată cu anecdote şi cu numeroase notaţii umoristice înrudeşte această operă cu ciclul „Negru pe alb". Ghica se relevă şi el prin arta portretistică. E deosebit de bine realizat portretul cămătarului din „Băltăreţul". Cînd inventează e lipsit de viaţă, dar evocările sînt pline de culoare. Prin întrebări retorice, el caută să introducă pe cititor în epoca în care se petrece acţiunea. Stilul e cînd ornat, cînd de o simetrie clasică, ca în reproducerea convorbirii lui Saint Marc Girardin cu un locotenent român la Islaz, care e considerată de George Călinescu drept o pagină vrednică de un mare comediograf.

Scrisorile lui Ghica schiţează portretul multor oameni de cultură ai vremii, ajutînd astfel la cunoaşterea personalităţii lor (Nicolae Bălcescu, Grigore Alexandrescu, Theodor Diamant — socialist utopic — şi alţii).

Fără să atingă o mare valoare artistică, proza epistolară a fost cultivată şi de alţi scriitori ai epocii.

Însemnătate literară au şi scrisorile lui V. Alecsandri, chiar dacă în cadrul prozei scriitorului nu ocupă un loc important. Se încadrează în ultimii ani de creaţie (1881) şi sînt adresate lui Ion Ghica (probabil ca răspuns literar, schimb de idei).

„Pîinea amară a exilului" (1881) este un început de satiră a demagogiei liberalilor. „Vasile Porojan" este o evocare plină de melancolie şi seninătate. Se creează un remarcabil portret. Este schiţată figura prietenului din copilărie al scriitorului, Vasile Porojan, ţigan rob, priceput în înălţarea zmeielor. Anii copilăriei şi ai studiilor de la pensionul Cuénim se profilează cu fermecătoare şi reţinută duioşie, împletită cu umor bătrînesc, fin şi îngăduitor (indirect, militează şi pentru dezrobirea ţiganilor).

---

[1] Tudor Vianu, Arta prozatorilor români, I, Biblioteca pentru toţi 1966, p. 60.
[2] G. Ibrăileanu, Spiritul critic în cultura românească, Cultura românească, 1922, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

„Iată-ne cu iarna-n țară" — o reprezentare a traiului de fiecare zi la Mircești, e făcută natural și atrăgător.

Alte corespondențe cu valoare literară sau documentar-literară, M. Kogălniceanu — scrisori de familie, către tatăl său, în călătoria spre Lunéville în (timpul adolescenței). Scrisoarea emoționantă de condoleanțe la moartea lui Vasile Alecsandri. Se conturează, în aceste scrisori, mai bine, portretul scriitorului care a îndrumat salutar literatura noastră.

Costache Negri (nu este un literat propriu-zis, dar are un rol deosebit în închegarea frontului pașoptist). Creația literară redusă și fără multă valoare artistică. Reține atenția epistolele adresate fiicei sale (scrisori de familie), prietenilor : V. Alecsandri, I. Ghica, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu etc. Informații diverse, bogate. Caracteristică însă este sinceritatea autorului, naturalețea, afectivitatea. Cele mai multe din paginile scrisorilor sînt străbătute de patriotism fierbinte. Sînt interesante preocupările lui C. Negri : horticultor, numismat, amator de pictură, cititor al literaturii naționale și universale. Scrisul său este înțelept, moralist, stilul nuanțat (lapidar, sentențios, concis, liric), sobru, direct).

O epistolă către V. Alecsandri scrie și Alecu Russo — în mai 1842 — în care face o descriere a palatului lui Duca-Vodă din Iași.

Încheiere

Proza epistolară are o deosebită valoare în perioada pașoptistă :

— fixează epoca cu aspectele ei, oameni, fapte, idei ;

— fixează preocupările scriitorilor vremii pentru dezvoltarea limbii și literaturii noastre ;

— conturează personalitatea, trăsăturile psihice ale unor personalități ale culturii și literaturii noastre.

Proza epistolară devine și o tehnică compozițională a romanului — D. Bolintineanu „Manoil" (publicat în 1855), primul roman epistolar sentimental — (în tradiția „Noii Eloise" a lui Jean-Jacques Rousseau).

Scanned with OKEN Scanner

Nuvela istorică în secolul al XIX-lea

Plan dezvoltat

Introducere

I. *Locul speciei în literatura secolului al XIX-lea, condiţiile şi scopul creerii ei.*

1. Nuvela istorică apare pentru prima dată în literatura paşoptistă; cea dintîi nuvelă istorică se publică în *Dacia literară*: „Alexandru Lăpuşneanul" (C. Negruzzi — 1840). 2. Scriitorii vremii au dezvoltat nuvela istorică mai mult după lansarea chemării *Daciei literare* (inspiraţia din trecutul istoric), punînd-o în slujba idealurilor naţionale. Faţă de lirica patriotică, ea avea posibilitatea de cuprindere mai amplă şi complexă a faptelor istorice care să servească de model contemporanilor. 3. Scriitorii care au cultivat nuvela istorică: a) *C. Negruzzi* — („Alexandru Lăpuşneanul", „Sobieski şi românii" din capitolul: „Fragmente istorice"), este creatorul speciei; b) *G. Asachi* („Ruxandra doamna", 1841, „Svidrighelo", „Dragoş", „Bogdan Voievod", „Petru Rareş", „Valea Albă"); c) *M. Kogălniceanu* („Trii zile din istoria Moldaviei", *Propăşirea* — 1855); d) *D. Bolintineanu*, cîteva încercări de nuvele istorice: „Un tiran pe tronul Moldovei"[1], „Ştefan cel tînăr-Vodă"[2]; e) *Alexandru Odobescu* „Mihnea Vodă cel Rău", 1857, „Doamna Chiajna, 1860) din „Scene istorice din cronicile Ţării Româneşti".

Cuprinsul. Conţinutul şi realizarea artistică a nuvelelor istorice.

Prima nuvelă izbutită din literatura noastră este „Alexandru Lăpuşneanul", de Costache Negruzzi. Este publicată în *Dacia literară* în 1840, în creaţia lui Negruzzi este opera capitală care-l consacră. Meritele lui Negruzzi în fundamentarea speciei sînt recunoscute de contemporani şi urmaşi (Odobescu, Eminescu: „Epigonii")[3]. Negruzzi trece la concepţia idealizatoare a trecutului istoric la viziunea lucidă asupra istoriei (ca Victor Hugo sau Puşkin). 1. Izvor de inspiraţie — Cronica lui

[1] D. Păcurariu în studiul critic despre D. Bolintineanu, La capitolul: „Bibliografie". Opera scriitorului — notează la pag. 146: „Un tiran pe tronul Moldovei". Nuvelă istorică, Bucureşti (1911). Biblioteca Naţională ilustrată, nr. 5).

[2] G. Călinescu — Istoria literaturii române, 1941, pag. 229 „Un fel de nuvelă istorică, Ştefan cel tînăr Vodă (eroi secundari: „Hatmanul Arbore, Cărăbăţ, deşi cu mai multă ficţiune, nu e mai puţin naivă".

Scanned with OKEN Scanner

Grigore Ureche și Miron Costin; 2. Tema — Lupta sîngeroasă dintre boieri și domn în a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanu (sec. XVI); 3. Compoziția riguroasă, episoadele se grupează în patru capitole (ca actele unei piese), cu un moto semnificativ fiecare. Acțiunea sobră se gradează în jurul conflictului dintre Alexandru Lăpușneanu și boierii lui Ștefan Tomșa. Capitolul I („Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau"). Conflictul dintre Lăpușneanu, revenit la domnie și boierii lui Tomșa (Spancioc, Stroici, Moțoc) conturează de la început trăsăturile personajelor: Lăpușneanu — domn feudal autocrat, neîngăduitor cu tentativele boierilor, abil și violent la nevoie; „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau"; Moțoc — tipul boierului lingușitor, gata de compromisuri cu puterea, trădător; Spancioc și Stroici sînt hotărîți de a-l înfrunta și răpune pe Lăpușneanu. Dialogul viu și dramatic; Capitolul II („Ai să dai samă, doamnă") inventat de Negruzzi — aspecte romantice — Intervenția domniței Ruxandra pe lîngă Lăpușneanu să nu mai „taie" pe boieri. Capitolul III („Capul lui Moțoc vrem"...) punctul culminant (act de tragedie shakespeariană și în tradiția dramei romantice). Cuvîntarea lui Lăpușneanu în biserică (aspect festiv), măcelărirea boierilor la ospățul de la palat (consemnată în cronică) amplificată epic de scriitor și imaginea macabră a piramidei de capete sînt scenele cheie ale acestui capitol. Punctul culminant al capitolului este intervenția masei: „Capul lui Moțoc vrem"... Dialogul dintre Lăpușneanu și Moțoc. Luciditate — sînge rece, răzbunarea diabolică a domnitorului și servilismul, lașitatea boierului. Replica lui Lăpușneanu „proști dar mulți" formulează pentru prima dată în literatura noastră dreptul mulțimii de a interveni în istorie pentru dreptate. Capitolul IV („De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu..."). Moartea lui Lăpușneanu în cetatea Hotinului (cadru sinistru), otrăvit de Spancioc și Stroici, împreună cu domnița Ruxandra și mitropolitul Teofan (final de tragedie). Dramatismul nuvelei redat prin scene, dialog viu și dominant narațiunii. Scene romantice (piramida de capete), personaje romantice, antiteze (Lăpușneanu-Ruxandra), culoarea locală (descrierea sălii de ospăț, arhaismele). Stilul sobru, concis, clar. Realismul în prezentarea luptei pentru putere se împletește cu romantismul (scenele tari, personajele, antitezele) și cu aspecte de compoziție clasică (sobrietatea dialogului, concizia clasică a expunerii. — „Alexandru Lăpușneanul" este o sinteză strălucită de specific național, inspirație romantică și clasicism al formei. A constituit model de creație (Odobescu și alții) și o cotitură în dezvoltarea genului la noi. A depășit granițele literaturii române, a trecut — prin traduceri și în literatura universală[1]; nuvela a fost dramatizată (încercări și realizări: Bolintineanu, Eminescu, G. M. Zamfirescu).

II. Nuvelele istorice ale lui *Gh. Asachi*, cronologic și artistic, se situează după capodopera lui Negruzzi care i-a servit de model. 1) „Ruxandra doamna" (1841) atmosferă istorică și de legendă, elemente melo-

[1] G. Călinescu afirma: ...nuvela „Alexandru Lăpușneanul", care ar fi devenit o scriere celebră ca și „Hamlet", dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale"... (Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, 1941, p. 205).

Scanned with OKEN Scanner

dramatice (travestiri, substituiri, întîlniri nereale), expunere lirică-epică, elemente clasice descriptive ; Ruxandra îl iubește pe Coribut cel real, dar și pe cel presupus (Timuș) personajele șterse ; Moldova e comparată cu Troada. 2) „Svidrighelo" (realități și intrigi de la curtea regală polonă și aceea domnească din Moldova, după moartea lui Alexandru cel Bun). Refugiat în Moldova, întîlnește un cioban Neago — care îi recomandă să se facă păstor. Repus duce al Lituaniei, Svidrighelo a luat cu el pe Anca (fiica lui Neago — care l-a salvat) și cortul păstoresc — pavăza sa. Finalul este un elogiu adus moldovenilor în istorie. Povestirea este mai sobră, deosebit, întîlnim elemente de idilă pastorală. 3) „Dragoș" în „introducere historică" — spune că va da o explicare mai adevărată întemeierii Moldovei. Amestec de antichitate cu evul mediu — decor romantic, scene romantice. Celelalte nuvele au același cadru compozițional de împăcare a antichității cu evul mediu, zeități grecești, romane, personaje istorice române. Sînt mai mult povestiri fantastice — în general — cu intervenții patriotice — decît nuvele. Nuvelele ar încerca să creeze o mitologie românească. Asachi atribuie personajelor sale accente din cultura sa luministă.

III. *M. Kogălniceanu* în „Trii zile din istoria Moldavei" a vrut să redea destinul tragic al domnitorului descăpățînat, Grigore Ghica (influență a lui Negruzzi) și uciderea boierilor Bogdan și Cuza de către domnitorul Constantin Moruzi. Opera a rămas neterminată.

IV. Încercările de nuvelă istorică ale lui *D. Bolintineanu* nu sînt la nivelul cerințelor speciei și nu pot să comporte o prezentare.

V. Cu *Alexandru Odobescu* — nuvela istorică își face din nou simțită prezența în literatura din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. „Scene istorice din cronicele românești : „Mihnea Vodă cel Rău" și „Doamna Chiajna" (scriitorul mărturisește că a avut model capodopera lui Negruzzi). Tema lor — un episod dramatic din luptele politice din secolul al XVI-lea pentru consolidarea dinastiei Basarabilor pe tronul Țării Românești — conflictul între boierii olteni și munteni (Dănești și Drăculești), moștenitori ai lui Mircea cel Bătrîn. „Mihnea Vodă cel Rău" compus ca și modelul din 4 capitole precedate de un titlu și moto : I. Mănești („Să n-aibi milă") ; II. Curtea-de-Argeș („Nu-i așa că avuțiile-s amăgitoare...?") ; III. Cotmeana („Fuga e rușinoasă, dar e sănătoasă...") ; IV. Sibiu („Să știe tot omul că am omorît pe Mihnea Vodă !"). Se arată : Împrejurările în care Mihnea ocupă tronul după moartea lui Radu Vodă, cruzimea și tirania pentru a-și menține tronul (comploturi, omorîrea fiului lui Pîrvu — Ilie în noaptea nunții, răpirea miresei, masa (pilaful cu boabe de mărgăritar), replică scenei similare din „Alexandru Lăpușneanul", pedeapsa boierilor care discutau mîrșăvia faptelor lui, fuga în Transilvania și uciderea lui de către trimișii lui Neagoe. Mihnea este personajul principal — crud, imoral, viclean, lipsit de scrupule, intrigant. Nu apare în prim plan în toate capitolele. Stoica (un Moțoc mai puțin realizat) este slugarnic și lingușitor. Compoziția — romantică — personaje în antiteză (Mihnea-Smaranda ; Stoica — complotiștii în frunte cu Iacșăg). Culoarea locală, vestminte, moravuri (alaiul domnesc, încoronarea domnilor, nunta lui Ilie, ospățul etc.) ; scene excepționale : ră-

Scanned with OKEN Scanner

pirea, moartea Ilincăi, complotul de la Sibiu, măcelul, descrieri de natură de esență romantică. Stilul romantic, fraza amplă, muzicală (ca și în „Doamna Chiajna"). „Doamna Chiajna" — compoziția împărțită în 4 capitole : I. Mormîntul ; II — Nunta ; III. Fuga ; IV. Pustnica. Doamna Chiajna — soția lui Mircea, fiul lui Mihnea după moartea soțului, luptă să păstreze scaunul domnesc pentru fiul ei, Petru. Pentru a-și atinge scopul, dorește să-și căsătorească cele două fiice cu grecii Stamate Paleologul și Andronic Cantacuzenul ; Ancuța cea mică și cea mai frumoasă iubește pe Radu Socol (din familia dușmană, care o răpește în timpul nunții). Chiajna îl urmărește, Radu este omorît, iar Ancuța înnebunește, va trăi în pustnicie, fără să fie iertată de Chiajna. Chiajna este și ea omorîtă de un grup de boieri moldoveni, în frunte cu vornicul Dumbravă. Nuvela are două planuri : unul istoric și al doilea sentimental. Personajele sînt și aici în antiteză. Scene și descrieri cu efecte auditive (ex. o noapte de iarnă la țară). Nuvelele lui Odobescu nu întrec modelul „Alexandru Lăpușneanul", care rămîne cea mai reprezentativă nuvelă istorică.

Încheiere

Nuvela istorică se afirmă și se dezvoltă, după cum am văzut, în perioada pașoptistă și postpașoptistă, ajungînd la realizări superioare, dar și unice („Alexandru Lăpușneanul"). Specia se cultivă mai puțin după această etapă.

Scanned with OKEN Scanner

Satira în versuri în secolul al XIX-lea

Plan dezvoltat

Introducere

1. Definiția satirei : Specie a genului liric, satira ia o atitudine critică față de ridicolele individuale și sociale.

2. Evoluția satirei : Există elemente de satiră în literatura elină (iambii lui Arhiloc, operele lui Simonide și Lucian). Se constituie ca specie în literatura latină. Inițiatorul ei : Lucilius — 149-103 î.e.n Exponenți proeminenți : Juvenal, Horațiu, Persius.

Specia va fi preluată de literaturile moderne, evoluînd de-a lungul veacurilor. Moment de înflorire în timpul clasicismului francez (reprezentant : Boileau) și în timpul enciclopediștilor (reprezentant : Voltaire).

Satira clasică se deosebește de cea romantică prin poziția eroului liric, aparent detașat față de obiect în prima, făcînd o critică necesară, obiectivă și vehement profetică, dar de cele mai multe ori fără speranță de ameliorare în a doua. Satira capătă forme variate în literatura contemporană, păstrîndu-și fondul critic. G. Călinescu spune despre ea : „Genul înfățișează într-un fel treapta cea mai înaltă a liricii și adevărul e că toți poeții mari l-au cultivat fiindcă la elementul intelectual se adaugă invectiva. Satira coboară în instinct, de unde și necesitatea culorii verbale“[1].

Cuprins

1. *Abordarea satirei* la noi în țară ține de îmbogățirea genurilor și speciilor literare în perioada pașoptistă, perioada de formare a literaturii moderne. Elemente de satiră există și anterior în producțiile folclorice, în poeziile lui Alecu Văcărescu etc. Dar acum ea devine o specie clar delimitată și frecvent folosită, intrînd în aria speciilor satirice preferate de scriitorii militanți ai epocii pentru că slujea luptei lor alături de fabulă și comedie. Se observă cîteva înrîuriri mai importante (Voltaire, Boileau și Antioh Cantemir).

Asachi indică la prelucrarea sa, „Satiră asupra omului“, „imitație după Boalo“.

---

[1] G. Călinescu, Istoria literaturii române, Buc., 1941, pag. 412.

Scanned with OKEN Scanner

Uneori satira se exprimă sub forma anti-odei, avînd un caracter zeflemitor încă din titlu (Bolintineanu : „Odă la boierii antinaționali"). Procedeul se găsește și la Hasdeu („Odă la ciocoi").

Limbajul violent, pitoresc, cu numeroase expresii populare atît la acești autori cît și în satirele lui Eliade Rădulescu nu urmează principiul clasicismului privitor la eleganța și noblețea stilului.

2. În dezvoltarea satirei, cel mai aproape de satira clasică se situează Grigore Alexandrescu. În școală recită pe dinafară pe Boileau, Voltaire și La Fontaine. Înclinația sa nativă pentru literatura satirică este întărită de cunoașterea clasicismului francez, ceea ce va duce la realizări remarcabile în cadrul satirei, epistolei și fabulei.

Tonul prefeței la ediția de „Satire și fabule" din 1842 anunță procedeele caracteristice speciei epistolei și satirei.

Principalele satire „Epistolă lui Voltaire", „Epistolă către Donici", „Cometa", „Răspuns cometei". Cea mai însemnată : „Satiră. Duhului meu". Numai dedicația amintește de satira a IX-a a lui Boileau. I se mai datorează scriitorului francez unele imagini existente în satira a X-a (Despre femei) : „Astăzi rîzi de o pedantă, mîine de o prețioasă". Dar poezia lui Alexandrescu este o operă originală, surprinzînd viu frivolitatea și lipsa de orizont a unei părți din înalta societate românească din perioada Regulamentului organic.

Utilizează procedee ale satirei clasice, autoironia cu aer de nevinovăție, care de fapt se îndreaptă împotriva celorlalți. Limbajul elegant, ritmul vioi.

Excelează în tablouri demne de comedia de moravuri, cu o urmărire plină de haz a detaliilor vestimentare, gesturilor, mișcărilor de ansamblu. „Epistola către Donici" conține versuri care, fără forța și patima romantică a lui Eminescu, reliefează sensul din „Criticilor mei" : „Suțu zice într-o carte că în Grecia de vrei / Poți să scrii orice îți place fără vorbe și idei / Mulți din autorii noștri au acest talent dorit / Cu locul, cu-mprejurarea, cu vremile potrivit".

3. Satira romantică își găsește un strălucit reprezentant în Eminescu. Printre primele satire „Junii corupți" (1869), o chemare la lupta națională adresată tinerilor, care însă datorită parazitismului și decăderii nu vor răspunde.

Mai sînt vizibile mijloace poetice pașoptiste, dar suflul liric anunță o personalitate poetică neobișnuită.

„Epigonii" (1870) reprezintă o artă poetică care-l diferențiază pe autorul ei de spiritul junimist refractar curentului „Daciei literare". Termenul care da titlul poeziei circula în literatura germană. În scrisoarea către Negruzzi, poetul însuși face o analogie între poemul său și xenia „Jeremiade" de Schiller. Înfierarea epigonilor se realizează prin punerea lor în antiteză cu scriitorii călăuziți de un ideal. Pentru a sublinia valoarea înaintașilor, universul poetic al acestora este recreat printr-un vers sau o întreagă strofă, pe cînd epigonii, deși numiți în scrisoarea explicativă către directorul „Convorbirilor", rămîn în poezie anonimi în insignifianța lor, caracterizați colectiv : „simțiri reci, harfe zdrobite, inimi bătrîne". Condamnarea lor este veșnică pentru că ei reprezintă trecutul, pe cînd predecesorii lor viitorul.

Scanned with OKEN Scanner

Prima parte a poemului proiectează într-o lume armonioasă realizată prin epitete, metafore și personificări, preluate din opera scriitorilor de la 1848 : zile de *aur*, visări *dulci* și *senine*, *dulci* și *mîndre* primăveri. Elementul feeric se adaugă desăvîrșind hiperbolic imaginea : zile *cu trei sori în frunte*. Potrivit regretului pentru vremea înaintașilor este utilizat arhaismul evocator : *scripturi*, *filomele*, împreună cu expresia populară și regionalismul : Mureșan *rumpe* coarda de aramă, iar Negruzzi șterge *colbul* de pe cronice bătrîne. În contrast cu limba și stilul primei părți, în partea a doua abundă neologismele : privire *scrutătoare*, lustru *fără bază*, *o convenție* e totul. Elipsa predicatului contribuie și aici, ca și în „Împărat și proletar", la definiții care nu admit replică : „Dumnezeul nostru-umbră, patria noastră o frază", în opoziție cu caracterizarea predecesorilor : „Sufletul vostru : un înger, inima voastră : o liră". Succesiunea și gradația antitezelor accelerează și sacadează ritmul acuzațiilor. Concluzia platitudinii contemporane se exprimă tot prin alăturarea elementelor antitetice, care apoi se transformă într-o enumerare a orice reprezintă viața, a orice există : „Proști și genii, mic și mare, sunet, suflet, lumină — toate-s praf"... În cadrul acestor antiteze se detașează perfecția formulelor metaforice : „Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri" care conțin, de fapt, aceleași noțiuni contrastante. Acțiunea mediocră de a remedia vremelnic procesul de uzură, de destrămare : „cîrpim" sau cel chiar de a macula : „mînjim" sînt aplicate grandioaselor și nemărginitelor forțe ale naturii : cerul și marea.

Finalul shopenhauerian anunță scepticismul demonului romantic : „Toate-s praf, lumea-i cum este, și ca dînsa sîntem noi".

„Cugetările sărmanului Dionis" (1872) merg pe linia autoironizării, în spiritul poeziei lui Heine.

Meditația asupra soartei poetului privită aici cu umor devine din ce în ce mai amară în postume. Aici preocupările pentru satiră sînt revelatorii („Versuri cu unghi", „Bismarqueuri de falsă marcă", „Epistolă deschisă către homunculul Bonifaciu"). Descoperim în ele strofe-variante pentru „Criticilor mei", poezie proiectată încă din 1877.

Cele cinci scrisori înfățișează „un moment superior"[1] din opera poetului. „Scrisoarea I" începe cu teme lirice, dar cînd se trece la partea referitoare la soarta geniului după moarte, expresia devine pamfletară, plină de tropi care concretizează inutilitatea muncii dascălului. Călinescu consideră că după maniera swiftiană omul zilnic e piticul, iar cărturarul închipuie uriașul. „Scrisoarea II" sporește în sarcasm. Al. Piru o socoate „cea mai ilustrativă pentru genul epistolar eminescian"[2]. Avalanșa interogațiilor retorice, amploarea criticii care dintr-un unghi cuprinde trăsăturile întregii orînduiri, fac din ea o pagină de revoltă plină de dezgust împotriva societății burgheze. Privitor la vehemența acestei poezii, Caragiale l-a acuzat pe Maiorescu de a fi tur-

[1] G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, Buc., 1963, p. 144, Edit. pt. lit. și artă, vol. V.

[2] — Studii eminesciene, Edit. pt. lit., 1965, p. 396.

Scanned with OKEN Scanner

nat „apă de trandafiri în veninul nativ al poetului", sugerînd schimbarea termenilor „fameni" în „oameni" și „a scîrbi" cu „a mîhni".

„Scrisoarea III" (1880—1881), satiră politică, precedată de „Ai noștri tineri", desăvîrșește caricatura tînărului parazit începută în „Junii corupți". Ca și în comediile lui Caragiale se denunță demagogia politicianistă : condamnarea ei poetul o realizează printr-o antiteză romantică între trecutul glorios și vremea în care trăiește el. Portretul fizic monstruos al politicianului burghez e obținut prin scoaterea în evidență a numai cîtorva elemente caricaturale, însoțite de invectivarea practicilor nefaste făcută pe ton jurnalistic. Se reiau expresii din articole („Comedia minciunii", „Hidoasă pocitură"). Procedeul acumulării prin apozițiile peiorative în „Epigonii" se reia într-o enumerare care traduce plastic îngrămădirea la conducerea țării a tuturor nulităților : „Încît fonfii și flecarii, găgăuții și gușații / Bîlbîiți cu gura strîmbă sînt stăpînii astei nații !".

„Scrisoarea IV" și „Scrisoarea V" (postumă) vizează frivolitatea dragostei în societatea burgheză, în opoziție cu idealul comuniunii pînă la identificare a celor doi îndrăgostiți pe care-l are poetul.

Înrudită cu satirele e și „Glosa", pentru caracterul ei critic care vine în contradicție cu ideile schopenhauriene pentru care pledează. Departe de a păstra superioară distanță față de relele constatate, Eminescu le privește cu o revoltă încă vie : „Nu spera cînd vezi mișeii / La izbîndă făcînd punte / Te-or întrece, nătărăii / De ai fi cu stea în frunte". „Criticilor mei" (1884), în forma unei satire la adresa criticilor care nu știu ce înseamnă munca artistului, este o nouă artă poetică consemnînd strădania creatorului de a transmite „adevărul" în modul cel mai expresiv.

Paralel cu „Scrisorile" eminesciene se aud acordurile satirei lui Macedonski. Deși adversar al junimismului și al lui Eminescu, este evidentă înrîurirea marelui clasic asupra orientării satirei conducătorului revistei *Literatorul*. Ciclul de „Nopți", care sînt concepute după ciclul cu același titlu al lui Alfred de Musset, reprezintă o altă etapă în cadrul speciei și anunță înnoirile simboliste în tehnica poeziei noastre. Satirele lui Macedonski privesc tot soarta și misiunea artistului. Suferința și revolta față de viața creatorului în lumea burgheză îl duc pe poet la o asprime desperată. Tudor Vianu scria : „În rîsul amar al „Nopții de noiembrie" sau al „Nopții de martie" se eliberează o suferință. Imaginile grotești legate de scena povestită a nașterii sau de perspectiva morții sînt produsul unei fantezii desnădăjduite care găsește acest mijloc de a se mîntui de cumplitele constrîngeri ale vieții"[2]. Atmosfera lugubră a romantismului tîrziu, cu predilecție pentru groază și moarte, capătă o mare plasticitate în „Noapte de noiemvrie". Viziunile de dans macabru și contemplările putrefacției vestesc trecerea de la romantism la simbolism ca în opera baudelairiană. Capodopera evocărilor de mare putere coloristică este „Noaptea de decembrie", simbol

[1] I. L. Caragiale, Două note, Despre literatură, Mica bibl. critică, Ed. pt. lit., 1956, p. 59.
[2] T. Vianu, Scriitori români, B.P.T. 1971, II, p. 405.

Scanned with OKEN Scanner

al luptei dintre cinste și turpitudine, pe drumul creației, în care neonestitatea învinge.

Sugestia muzicală îmbinată cu luxurianța exotică a imaginilor denotă o întrepătrundere rafinată a procedeelor parnasiene și simboliste ale poemului. Inedit pentru tehnica satirei în această poezie este paralelismul unor planuri antitetice ca tablou, dar similare ca înțeles: poetul moare în încăperea înghețată, privind nesfîrșita cîmpie ninsă, conomitent cu emirul care se prăbușește în deșertul arzător: „Și moare emirul sub jarul pustiei / Și focu-n odaie se stinge și el / Iar lupii tot urlă pe-ntinsul cîmpiei / Și frigul se face un bici de oțel / Dar luna cea rece și-acea dușmănie / De lupi care urlă — ș-acea sărăcie / Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă / Sînt toate pustia din calea cea dreaptă / Ș-acea izolare, ș-acea dezolare / Sînt Meca cerească, sînt Meca cea mare. / Murit-a emirul sub jarul pustiei".

Deznădejdea la Macedonski nu semnifică pesimism. Poetul este convins de misiunea lui regeneratoare (Prefața la „Poezii", 1882) și în „Noapte de mai" unde tendințele romantice, parnasiene și simboliste sînt reunite, el încheie astfel, aducînd omagiu splendorii naturii: „Cu clarobscur mască urîtul și șterse formele prea bruște / Făcu să tacă zbîrnîirea adunăturilor de muște / (...) Iar cînd și mie îmi zise cîntă c-un singur semn mă deșteptă".

Iar în „Noaptea de Noembrie", poetul se desprinde de putrefacție și planează în sferele superioare.

Continuatori activi, dar cu destul de scăzută originalitate, ai satirei eminesciene se dovedesc poeții „Contemporanului" (Const. Mille, Traian Demetrescu, N. Beldiceanu), a căror virulență față de societatea înconjurătoare crește sprijinită de credința în răsturnarea regimului burghez și venirea unei ere noi, egalitare („Unui poet decorat", „Indignare", „Unui amic poet", „Desmoșteniții", „Vechituri", „Amurgul veacului").

Poezia „„Liniște" de Vlahuță îmbină modalitățile lui Alexandrescu din „Satiră. Duhului meu" cu reflexivitatea romantică.

Încheiere

Satira în versuri este o specie care găsește în secolul al XIX-lea și în forma clasică și în forma romantică reprezentanți de seamă. Scrisorile eminesciene și poeziile lui Macedonski constituie puncte culminante ale ei. Succesor al artei lor va fi în secolul al XX-lea Arghezi, care după Călinescu a fost întîiul epigon ce „părăsind obsesia melodiei, a înțeles un element poetic al „Scrisorilor": violența și deci invenția verbală"[1].

[1] G. Călinescu, Opera lui Eminescu, Buc., 1963, Fund. pt. lit. și artă, vol. V, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția dramei istorice romantice

Plan dezvoltat

Introducere

a) *Definiție, caracteristici, principali reprezentați ai literaturii universale.*

Specie a genului dramatic care înflorește în perioada de afirmare a preromantismului și romantismului. Se constituie în opoziție cu tragedia clasică, prilejuind cele mai violente ciocniri între clasicism și romantism (bătălia în jurul piesei „Hernani"). Se caracterizează prin amestecul de tragic și comic, prin sursele de inspirație medievale sau din istoria modernă, prin abolirea regulii celor trei unități care era obligatorie în tragedia clasică, prin prezentarea acțiunilor violente pe scenă, prin complicarea intrigii cu incidente neprevăzute și lovituri de teatru, prin travestiri și transformări bruște, prin efuziunile lirice ale personajelor care au ca erou principal un caracter excepțional de cele mai multe ori de origine umilă, evidențiindu-se datorită însușirilor sale deosebite. *Manifestul* cel mai cunoscut și însemnat al dramei istorice romantice, unde se precizează trăsăturile ei principale: Prefața la piesa „Cromwell" de Victor Hugo (1872). *Principali reprezentanți* Schiller (1789—1805), V. Hugo (1802—1885). Dramele sînt în versuri sau proză.

b) *Interesul pentru drama istorică romantică în cadrul afirmării curentului romantic la noi.*

Corespondența între Bolliac și Negruzzi (1836). Bolliac exprimă admirația pentru Hugo și regretul că teatrul românesc nu poate reprezenta „un romantism ca al lui Hugo". Consideră ca merite ale teatrului hugolian: adînca pătrundere a sufletului omenesc fiindcă nu se caută imaginea omului universal.

Precuvîntare la traducerea piesei „Maria Tudor" de C. Negruzzi (1837). După introducerea pe scena Franței a sistemei lui Shakespeare, Goethe și Schiller, s-au evidențiat ca dramaturgi Hugo, Delavigne, Dumas. Negruzzi voiește, tălmăcind pe Hugo să arate că teatrul „(această școală de moral) ar trebui să înfățișeze scene grandioase, mărețe și mai ales adevărate".

c) *Traduceri mai importante din teatrul romantic universal.* V. *Hugo:* „Angelo, tiranul Padovei"; „Maria Tudor", în versiunea lui Negruzzi (1837) și Bolliac.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

a) *Pionierat al dramei istorice (proiecte, încercări, piese cu valoare mai mult documentară).*

V. Alecsandri : „Cetatea Neamțului" (1858), corespondent al nuvelei dramatice „Sobieţki şi românii" de Negruzzi (1846) ; D. Bolintineanu : o serie de piese fără valoare : „Ştefan Vodă cel Berbant, „Alexandru Lăpuşneanu", „După bătălia de la Călugăreni", „Ştefan George Vodă" sau „Voi face doamnei tale ce ai făcut tu jupînesei mele", „Mărirea şi uciderea lui Mihai Viteazul", „Mihnea Vodă care-şi tăia boierii, „Brîncovenii şi Cantacuzinii" etc.).

Proiecte mai interesante : Odobescu : „Decebal sau Căderea Daciei"; Eminescu : „Dodecameronul istoric din istoria Moldovei".

b) *Primele piese realizate :*

1. „Răzvan şi Vidra" de Hasdeu (1865) apare în ziarul *Perseverența*, izvoare : „Magazin istoric pentru Dacia" ; Acţiunea împărţită pe cînturi, fiecare constituind un alt episod din viaţa eroului principal care e urmărită într-o perioadă îndelungată de timp. Personajele principale — Răzvan reprezintă ascensiunea eroului umil — robul pînă la tron. Accentul cade mai mult pe conflictul psihologic între noblețea omului din popor și setea de mărire infiltrată în sufletul lui de Vidra. *Vidra* construită antitetic cu Răzvan — femeia virilă din teatrul lui Shakespeare (Lady Macbeth) ; similitudine cu d-na Chiajna, d-na Clara etc. *Zbierea* — boierul lacom, rău, zgîrcit — aduce elemente comice în dramă. *Moş Tănase, Răzeşul* întruchipează înţelepciunea şi vitejia populară.

Abundă monologul, tiradele retorice, gesturile cavalereşti. Perfecţiunea versului, gradaţia o înscriu printre capodopere.

„Despot Vodă — Alecsandri (1879) — dramă în versuri. Acţiunea din perioada domniei aventurierului Despot, cu momente de un spectaculos romantic (otrava fără efect, moartea simulată a lui Despot, ascensiunea sa neaşteptată), cu lovituri de teatru. Personajele principale : Despot cu idei utopice de domnie se defineşte în conflictul cu boierii. Mai puţin convingător ca Răzvan. Evidentă în ascensiunea lui Despot specificitatea dramei istorice naţionale : mutarea conflictului de pe plan sentimental ca în drama occidentală pe plan social. *Carmina, Ana* construite în antiteza romantică : Venere şi madonă. *Ciubăr Vodă* reprezentînd bufonul la care comicul se împleteşte cu tragicul. Suferă o schimbare bruscă, neaşteptată, devenind un călugăr fanatic, personaj creat de scriitor pentru accentuarea dramatismului piesei. *Limbă Dulce, Jumătate* întruchipează înţelepciunea populară dar participă mai puţin la acţiune ca reprezentanţii poporului din Răzvan şi Vidra ; sînt comentatori ai evenimentelor. Multe monologuri unde se exprimă ideile revoluţiei de la 1848 : patriotism, umanism. Versul cald al încercatului poet.

c) *Momentul de înflorire a speciei :*

trilogia : Apus de soare, Vişorul, Luceafărul — Delavrancea.

— izvoare : Grigore Ureche : „Letopiseţul" ; Şincai : „Cronica românilor şi a mai multor neamuri" ; C. Esarcu : „Ştefan cel Mare" (Documentele descoperite în arhivele Veneţiei). „Apus de soare" (1909) —

Scanned with OKEN Scanner

Dublul conflict domn-om, boieri-domn. Acțiunea e dominată de personajul central. Lovinescu și Călinescu socot că intriga e statică. Piesa trăiește mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal. Exemplificarea luptei interioare om-domn. Caracterul profetic al eroului, vorbirea sa cu metafore grandioase, exclamații și interogații retorice. Superioritatea sa în gînd și fapta izvorîtă dintr-un fierbinte patriotism și o mare clarviziune politică. Romantismul în caracterizarea lui Ștefan se bazează pe aura legendar-folclorică. Specificul național al evocării.

„Viforul" (1910). Mai realist ca valoare scenică, conflictul Ștefăniță — boieri se înscrie într-un alt conflict mai profund psihologic, lupta lui Ștefăniță cu umbra lui Ștefan cel Mare. Toate faptele lui Ștefăniță se opun celor care constituiau politica și morala strămoșului său. Personajele principale : Ștefăniță, personaj malefic în antiteză cu doamna Tana care însă nu este angelică, ci energică, din rasa Vidrei. Elementul bufon este reprezentat de Mogîrdici și Carabăț, tipuri shakespeariene.

„Luceafărul" (1910). Inferior celorlalte, lipsit de dramatismul acțiunii și de conflictul interior al eroului principal. Este o simplă cronică pusă în dialog. Legătura între piese realizată de Oana, pe rînd Ofelie și Casandră. Trilogia e scrisă în proză, particularități de limbă muntenești.

Al. Davila : „Vlaicu Vodă" (1902). Conflictul între doamna Clara și Vlaicu care luptă pentru a smulge țara de sub influența străină e tratat cu veridicitate. Acțiunea unitară, gradată cu măiestrie arată arta de guvernare a unui domn. Personajele principale : *Vlaicu*, după G. Călinescu, „întruparea „Principelui" lui Machiavel pe pămînt românesc"[1]. Voievod pătruns de durerile țării, gata de orice sacrificiu, dar nevoit să lucreze cu fină diplomație împotriva mamei sale vitrege, doamna Clara. Disimularea sa dă tensiune piesei, prin bănuielile trezite de domn în toate taberele (Clara, boierii care conspiră împotriva ei). *Clara* — tipul de femeie virilă, macbethiană, plină de cinism, autoritară, arogantă. Prin vorbele ei impulsive, injurioase, șfichiuitoare în contrast cu atitudinea retractilă pînă la deznodămînt a lui Vlaicu, justifică antipatia și imprimă ritm acțiunii. *Grue* — singurul om de credință al domnului simbolizînd poporul, cade jertfă în această luptă. Cuplul romantic de îndrăgostiți (Mircea — Anca) se supune datoriilor patriotice. Versurile patetice străbătute de un vijelios spirit patriotic.

Încheiere

Influențe ale dramei istorice romantice asupra literaturii contemporane.

M. Sorbul : Letopisești, Săracu Popă ; N. Iorga : Cantemir, bătrînul Mihai Viteazul. C. Brîncoveanu ; *Victor Eftimiu ;* Ringala ; Teatrul istoric al lui Camil Petrescu (Danton, Act venețian) se apropie de romantism prin caracterul titanic și profetic al eroului, care pînă la urmă rămîne singur și neînțeles. După Eliberare, viziunea scriitorului se

[1] G. Călinescu, Istoria literaturii române, Buc., 1941, p. 579.

Scanned with OKEN Scanner

schimbă ; „Bălcescu" păstrează înflăcărarea romantică a epocii în care a trăit, dar istoria e evocată prin prizma concepției științifice, materialist-dialectice. Alte piese cu aură legendar-romantică : „Io, Mircea Voevod", de Dan Tărchilă, „Cuza Vodă", de Mircea Ștefănescu, „Povestea Unirii", de Tudor Șoimaru.

Concluzii

Contribuția dramei romantice istorice la maturizarea artei dramatice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea : caracterul patriotic, dezvoltarea conflictului psihologic. În evoluție, lepădarea artificialului procedeelor romantice (personaje alb-negru, conflicte neverosimile etc.) și îndrumarea spre expresia problemelor de conștiință și sentimentelor omenești.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul românesc în secolul al XIX-lea

Plan dezvoltat

Introducere

I. Motivarea temei — Evoluția și elucidarea speciilor este de interes major pentru o literatură — mai ales pentru una tînără, cum este literatura română, în concertul literaturilor europene.

II. Cîteva coordonate-preliminarii.

1. *Trăsăturile impuse speciei:* Compoziție complexă, uneori pe planuri diverse, greu de urmărit, personaje cu o viață sufletească adîncită, complicată, o zugrăvire amplă a mediului social; necesită timp în elaborare, în comparație cu schița, povestirea, nuvela-specii epice. 2. *Apariția romanului în literatura universală.* În literaturile franceză și engleză, romanul apare din primele decenii ale secolului al XIX-lea, datorită maturizării mai rapide a literaturii culte. 3. *În literatura română.* a) Apare tîrziu, în raport cu alte specii, apogeul fiind marcat în secolul al XX-lea cu romanul „Ion" (1920) și celelalte romane ale lui L. Rebreanu — care este cotat de literații noștri: „autor al romanului românesc modern" (între cele două războaie afirmat și de: M. Sadoveanu, H. P. Bengescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu și alții); b) Geneza romanului românesc ar fi legată de lupta literară a celor care apărau revoluția de la 1848 deci de etapa pașoptistă. Dovada o constituie cele cîteva zeci de romane scrise între 1850—1890 — multe uitate; prea puține au reușit să reziste timpului. 4. *Biografia romanului românesc* are o îndelungată copilărie: *Trăsături, cauze, unele precizări.* Prima și cea mai izbitoare trăsătură este întîrzierea în apariție și maturizare; apoi o îndelungată ucenicie, o denivelare în cadrul speciilor sau chiar în opera romancierilor („Dan" e mai puțin realizat decît foiletoanele și schițele lui Vlahuță). Cauzele întîrzierii — în primul rînd lipsa de tradiție a speciei, la nivelul literaturii europene. N. Iorga, „Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea" menționează că cele două antagonisme din perioada 1848 trebuie să-și găsească reflectarea în roman (romanul social), dar scriitorii noștri luau romanele gata făcute din literatura franceză. Faptele — producțiile literare — confirmă acest lucru. Romanele pașoptiste înfățișează forțat aspectele realității. E. Lovinescu — lega întîrzierea romanului de caracterul dominant-rural al țării noastre. G. Călinescu polemizează cu astfel de interpretări în *Viața românească* (1939) și arată că ele „dovedesc o judecată falsă" — că „se confundă complexitatea cu finețea". Mai aproape de adevăr este

Scanned with OKEN Scanner

explicația lui Garabet Ibrăileanu care găsește drept cauză principală pentru întîrzierea romanului social „literatura încă necoaptă" („După război").

O altă cauză, complexitatea epocii care se cerea prezentată într-o operă amplă ca romanul nu-și găsea oglindirea fidelă în dibuirile scriitorilor neexperimentați în această specie. De aici variate și nesigure modalități artistice orientate spre curentele literare ale momentului. 5. Primele experiențe românești, la noi, ca și pe plan european, stau sub influența puternică a curentului romantic. Se caracterizează prin : lirism excesiv, subiecte exotice sau din trecut, scene și personaje de mister, înclinație spre narativizare. Personajele sînt schematice, simpliste axate pe antiteza bun-rău ; complexitatea caracterului uman apare tîrziu în realism. Stilul istoric, obositor, compoziția prolixă.

Cuprinsul.

I. *Primele încercări de roman pînă la „Ciocoii vechi și noi"* (N. Filimon). *Orientări, teme, compoziție.* Prima încercare de roman românesc o face Ion Ghica — „Istoria lui Alecu" (1848) (modelul îi este un roman de L. Reiband). Fragmentul a rămas în manuscris, multă vreme necunoscut. Un fragment de roman, tipărit, este „Tainele inimii" de M. Kogălniceanu — apare în *Gazeta de Moldavia* (1850). Pentru scriitor, romanul este un mijloc de acțiune socială, un instrument de luptă ; „Tainele inimii" se încadrează acțiunii politice. Are o dublă linie de acțiune : dragoste (intrigă și personaje romantice), afirmarea concepțiilor sociale ale autorului. Influența romantică, balzaciană (realism) și de roman popular (profilul moral al personajelor feminine — eroine demonice sau angelice, simetrii și antiteze artificiale).

După romanul „Hoții și hagiul" (1853) — Alexandru Pelimon, un moment însemnat este al anului 1855. În *România literară* se publică în același timp 3 romane : „Manoil" (D. Bolintineanu), „Serile de toamnă la țeară" (A. Cantacuzino), „Logofătul Babtiste Veleli" (V. A. Urechiă). „Manoil" — primul roman al literaturii noastre mai bine compus. Este un roman epistolar sentimental, în tradiția „Noii Eloise" (Jean Jacques Rousseau), a „Suferințelor tînărului Werther" (Goethe), a romanelor Doamnei de Staël.

Intrigă erotică naivă și convențională, personaje în alb-negru, deficitar compozițional și în crearea personajelor, interesant ca atmosferă (aspecte din viața boierimii din vremea aceea), mediul aristocratic bucureștean viciat, referiri la viața țăranilor asupriți, caracterul precar al învățămîntului, orientarea cosmopolită în educația copiilor, interesante idei despre literatura națională. Tot în 1855 mai apar romanele : „Coliba Măriucăi" (V. A. Urechiă), inspirat după „Coliba unchiului Tom" de H. B. Stowe și „Aldo și Aminta sau Bandiții", de C. Boerescu. Între 1857—1858 se fac noi încercări de roman : „Bucur, istoria fundării Bucureștilor" (Al. Pelimon). În 1860, Pantazi Ghica publică „Un boem român" (1860) și tot lui i se atribuie și romanul-foileton „Don Juanii din București" (1861). „Elena" (1862), de D. Bolintineanu, roman original de datine politic-filozofic, este superior celor anterioare. Apariția roma-

Scanned with OKEN Scanner

nului de mistere (punct de plecare „Misterele Parisului“ de Eugène Sue) este un moment interesant în evoluția romanului românesc ; între 1861—1863, „Misterele căsătoriei“ (C. D. Aricescu), „Misterele Bucureștilor“ (G. Baronzi) și „Mistere din București“ (I. M. Bujoreanu). Toate sînt încercări trudnice timp de un deceniu și jumătate, cu teme, personaje și compoziție de roman foileton : scheme de fixarea acțiunii în timp și spațiu, eroii cu descrieri fizice amănunțite, lipsa de motivare suficientă a acțiunilor, problemelor, lovituri de teatru, antiteza satanic-angelic, digresiuni cu caracter moralizator, lungimi haotice, intenții de tenebros, macabru, dogmatic, justițiar etc.

II. Primul roman autentic, valoros din toate punctele de vedere, este „Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoarici mănîncă“, „roman original“ (1863) al lui Nicolae Filimon, creatorul adevărat al genului.

„Ciocoii vechi și noi“ are caracter dominant realist — un document al istoriei sociale românești de acum un veac. Continuă critica socială din „Nenorocirile unui slujnicar“, dar nu se îndepărtează nici de romantism. Cercetătorii au subliniat caracterul dramatic, scenic al romanului. „Prologul“ are tehnica și stilul unui rechizitoriu dintr-un mare proces social, tendința critică este mărturisită și argumentată de Filimon și în „Dedicație“.

În maniera epocii, în „Prolog“, scriitorul face o „fiziologie“ a ciocoiului, definindu-l în aspectele caracteristice, la modul generic : „Ciocoiul este totdeauna și în orice țară un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie și dotat de o ambițiune nemărginită“.

Romanul ilustrează un aspect realist al vremii : destrămarea boierimii și ridicarea ciocoimii. Setea de parvenire în ierarhia socială, lăcomia de avere, ingeniozitatea, lipsa de scrupule, imoralitatea sînt concentrate în cîteva personaje de prim plan : Dinu Păturică, Chera Duduca, Costea bogasierul.

Se urmărește, în roman, ridicarea lui Dinu Păturică, de la treapta de ciubucciu, pînă la cea de postelnic, paralel cu deposedarea de avere și decăderea lui Andronache Tuzluc (Acțiunea romanului, în etapele ei).

Personajele sînt zugrăvite în alb-negru (romantic) ; caracterizarea lor. Dinu Păturică, eroul central, este pentru epocă reprezentantul tipic al ciocoiului, al parvenitului (deschide galeria eroilor similari din literatura noastră). De la început, știe bine ce vrea și cum să procedeze, își urmărește cu tenacitate scopul ; prin perfidie, cinism și beție strînge avere, dobîndește ranguri. Cu chera Duduca (imorală, profitoare) și Costea Chiorul (tipul cămătarului, negustorului vremii) îl ruinează pe Andronache Tuzluc (fanariot venit cu suita lui Caragea de la Constantinopol). Capitolele : „Fă-te om de lume nouă, să furi cloșca de pe ouă“, „Una la mînă“, „Ce dai să te fac ispravnic“ și altele reliefează trăsăturile personajului. Dinu Păturică torturează pe țărani, spoliază pe arendași, ia mită, vinde slujbe și este trădător de neam și patrie (vinde pe Tudor Vladimirescu lui Ipsilanti).

În antiteză cu Andronache Tuzluc, Dinu Păturică, chera Duduca, chir Costea Chiorul (zugrăvite prin prisma satanismului romantic), apar celelalte : banul C., fiica sa, Maria, Gheorghe — fostul vătaf-

Scanned with OKEN Scanner

oneste, demne, pline de patriotism (prezentate neconvingător, ființe angelice, aduse în scenă cu intenții moralizatoare).

Compoziţional, scriitorul foloseşte tehnica balzaciană, fiecare personaj fiind portretizat amănunţit în momentul intrării în scenă, capitolele prime poartă chiar numele personajelor. Foloseşte amănuntul caracteristic, revelator în portrete (haine, fizic la Dinu Păturică) sau date biografice (Andronache Tuzluc).

Surprinde aspecte exterioare, gesturi, mimică, vorbire proprie, nu face analize psihologice. Redă scene caracteristice pentru structura personajului. Romanul are un pronunţat caracter de frescă socială (tot influenţa tehnicii balzaciene) : „Scene din viaţa socială" (cap. XV), „Muzica şi coregrafia în timpul lui Caragea" (cap. XVII), „Teatrul în Ţara Românească" (cap. XX), „Italiana în Algir" (cap. XXII), deşi sparg unitatea compoziţională, aduc imagini vii din societatea românească a epocii. culoarea locală (arhitectură, interioare, aspecte culturale, artistice), dau romanului caracterul de frescă şi document (epoca sfîrşitului domniilor fanariote şi a începutului domniilor pămîntene), aspecte ale Bucureştiului din primele decenii ale secolului trecut (Curtea domnească, Marea Hătmănie, Podul Mogoşoaiei).

Ca şi Alecsandri şi mai tîrziu Caragiale, Filimon dă semnificaţie deosebită numelor personajelor — Dinu Păturică, oportunism ; Andronache Tuzluc — rezonanţă turcească ; oaspeţii lui Dinu Păturică sînt Ciolănescu, Chioftea, Ploscă, Boroboaţă etc. ; prietenii lui Tuzluc : clucerul Ioniţă Măturică, baronul Nichita Kalicevski etc. Foloseşte neologisme şi arhaisme alături de proverbe, zicale, vorbirea poporului.

III. Alte încercări de roman care urmează modelul sînt mai puţin reuşite, specia are un timp de stagnare în evoluţia ei pînă la momentul Duiliu Zamfirescu (după trei decenii) : „Ursita" (1865), B. P. Hasdeu — este un fragment dintr-un roman istoric ciclic, neterminat („Copilăriile lui Iancu Moţoc"), „Geniu pustiu" al lui M. Eminescu este neterminat, poetul nu l-a publicat, din exigenţă, apare postum (1904). ar fi fost scris prin 1870—1872 (Eminescu era student la Viena) ; eroul central este Toma Nour, un tînăr romantic, plin de elanuri generoase, însufleţit de idealurile de libertate ale popoarelor, pentru care îşi va sacrifica chiar viaţa. Este îndrăgostit de frumoasa Poezis, care are un sfîrşit tragic, tipic eroinelor romantice ; cadru de natură fantastică. Portretul lui Toma Nour este de factură romantică (ca eroii lui Musset sau Vigny), amestec de înger şi demon ; Romanele lui N. D. Xenopol (fratele istoricului) aduc şi ele o contribuţie, cel puţin documentară, la dezvoltarea speciei. „Păsurile unui american în România" — foloseşte ficţiunea străinului pentru a trece în revistă tribulaţiile politico-sociale din România de pe la 1880. Nu există nici caractere, nici intrigă precis conturate, sfîrşitul este hotărît de autor cînd crede de cuviinţă. Se pot menţiona şi încercările de roman ale lui Iacob Negruzzi — secretarul „Junimii".

Anul 1894 este un an de avînt pentru romanul românesc. Apar cîteva romane, unele foarte importante ale lui Duiliu Zamfirescu şi I. Slavici : Romanul „Dan" (1894), de Al. Vlahuţă — are ca temă ne-

Scanned with OKEN Scanner

fericirea poetului în societatea vremii (ca și în nuvela „Din durerile lumii) și încorporează și elemente de viață personală. Se profilează un vast tablou de epocă, cu medii sociale diferite, aspecte de viață și caractere umane, moravuri ale societății burgheze românești de la sfîrșitul secolului trecut (asuprirea poporului, misticismul, ignoranța; arivismul, demagogia patriotardă, cosmopolitismul; brutalitatea în armată, prigoana împotriva socialiștilor). Imaginea intelectualului cinstit, apăsat de corupția societății este întruchipată de Dan (poet), Priboianu (ziarist), Plavăț (medic).

Analiza psihologică (frămîntările dramatice ale lui Dan) este o trăsătură nouă a romanului românesc. Vlahuță este primul scriitor care aduce în roman un erou frămîntat de actul creației. Romanul este liric și sentimental. Constantin Mille (scriitor din curentul „Contemporanului") scrie romanul autobiografic „Dinu Milian" (1887), cuprinde viața scriitorului și aspecte din societatea Iașului, din ultimul pătrar al veacului trecut. Pentru prima dată, literatura consemnează aspecte ale acțiunii socialiștilor din țara noastră.

IV. Din nou în fața unor creații solide care impun specia și îi deschid drum spre obiectivizare: 1. Momentul Duiliu Zamfirescu, între 1884—1892 scrisese trei romane: „În fața vieții", „Un drum greșit", „Lume veche și lume nouă" — precedînd capodopera „Viața la țară" (1894), care deschide ciclul Comănești enilor, format din cinci volume: „Viața la țară", „Tănase Scatiu" (1885), „În război" (1887), „Îndreptări" (1902) și „Anna" (1906—1910). Este primul roman ciclic în epica noastră. „Viața la țară" — În prefață (ed. I), scriitorul își expune crezul său social și artistic care l-a călăuzit în crearea întregului ciclu. Deși se pot citi separat, ele se leagă între ele (prin personaje), „coboară unele din altele, ca rudele aceluiași neam". Pe linie tematică, acest roman descinde din „Ciocoii vechi și noi", scriitorul reflectă același proces social-istoric, decăderea boierimii, ridicarea ciocoiului. Și aici, ca și la Filimon, cel mai realist personaj este cel negativ: Tănase Scatiu, fiu de vechil, care-și strînge avere, ajunge să se căsătorească cu Tincuța, fiica boierului Dinu Murguleț, căruia îi ia și pămînturile. Dorința de parvenire îl duce pînă la ocuparea funcției de deputat senatorial. Personajul evoluează în „Viața la țară" și-și întregește portretul de arivist în „Tănase Scatiu".

Ca și Filimon, Duiliu Zamfirescu este un moralist și-și sancționează cu severitate personajul. Tănase este brutal, venal, lipsit de sentimente și scrupule; un singur țel: averea, parvenirea. Pentru aceasta uzează de orice și sacrifică totul: caracter, relații de familie (dă bani cu camătă chiar lui Mihai, ruda sa, pentru a-i lua averea). Conflictul dintre țărani și Tănase (arendaș) este pregătit cu multă artă din romanul anterior, punctul culminant este uciderea lui Scatiu care este analizată cu subtilitate psihologică și sobrietate artistică. Arta scriitorului este deosebită în crearea mulțimii ca personaj colectiv. O asemenea descripție, realistă, va fi depășită numai de L. Rebreanu în „Răscoala". În afară de intriga socială, în primul roman al ciclului, există și o intrigă sentimentală, dragostea dintre Mihai Comănești eanu

Scanned with OKEN Scanner

și Tincuța, Matei și Sașa Comănești[1]. Descrieri de natură lucrate cu mare artă (schimbarea culorilor după anotimpuri, legătura între om și natură, natura în tablouri picturale). Celelalte volume : „În război" (tehnica romanului „Război și pace" de Tolstoi), imagini din războiul de independență ; Mihai Comănești cade în lupte. Este primul roman în care se integrează documentul „ordine de zi", tehnica autenticității folosită, mai tîrziu, de Camil Petrescu în „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, „Îndreptări" — viața, evoluția lui Alexandru Comănești, fiul Sașei, care continuă în „Anna". Ultimele trei romane scad în realizarea epicului, ciclul prezintă o valoare artistică descendentă"[2].

2. Romanul „Mara" al lui Ion Slavici este început în 1894, dar a apărut în 1906 — este la nivelul artistic al romanului lui Filimon și al romanului „Viața la țară", prin obiectivitatea înfățișării personajelor și mai ales prin deosebita analiză psihologică.

Încheiere

Romanul românesc din secolul trecut n-a dat capodopere. A trasat scheme tematice și artistice, a exersat specia în vederea dezvoltării ei superioare în secolul nostru.

[1] După opiniile lui Ibrăileanu : „unul din tipurile cele mai ideale de feminitate în toate literaturile" (Scriitori și curente").

[1] Scriitorul și-a propus să demonstreze că boierimea română, deși în decădere din cauza ridicării burgheziei, este în stare să se regenereze și să continue a săvîrși acte patriotice, ca în secolele trecute (Idei conservatoare, limite ideologice ale scriitorului).

Scanned with OKEN Scanner

Junimismul

Plan dezvoltat

Introducere

Numele curentului estetic, critic și literar al Junimismului este dat de societatea *Junimea*, prima societate constituită la noi pentru dezbaterea publică, în cenaclu, a problemelor culturale de seamă din epoca de după 1860. Dar curentul și spiritul junimist depășește granițele existenței societății și activității membrilor ei, dominînd o lungă perioadă fenomenul artistic și critic-literar din țara noastră.

Cuprins

1. *Istoricul Junimii.* Societatea se constituie în perioada 1864—1865. La început, ea se manifestă printr-o serie de prelegeri culturale ținute de un număr de intelectuali tineri ieșeni. Ședințele, mai mult reuniuni neorganizate, urmează îndeobște prelegerile. Prima ședință reală a Junimii e considerată de Iacob Negruzzi cea în care P.P. Carp citește traducerea sa din „Macbeth" de Shakespeare. Numele de Junimea e propus de Theodor Rosetti, după ce Ulpia Traiana fusese respins pentru izul său latinizant. În 1865 ia ființă tipografia societății și în 1867 revista *Convorbiri literare,* care devine cea mai importantă publicație din a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Fondatorii Junimii sînt Titu Maiorescu, P. P. Carp, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi (care devine directorul *Convorbirilor literare)* și Vasile Pogor. Încă înainte de înființarea Junimii, Titu Maiorescu fusese recunoscut drept mentorul cenaclului ieșean, care-și propunea să provoace o răsturnare a moravurilor literare, o cotitură în literatura vremii. În primii doi ani de la apariție, revista junimistă exprimă în coloanele ei programul estetic, social-politic și ideologic al societății. Acest program are în mare parte un caracter critic care va duce, în special pe plan literar, la ceea ce junimiștii numesc „direcția nouă în poezia și proza română". Dintre membri pot fi menționați : Eminescu, Samson Bodnărescu, Bucliu, Teodor Șerbănescu, Xenopol, Miron, Pompiliu, Slavici, Matilda Kugler, V. Burlă, St. Vîrgolici, G. Panu, V. Conta, Creangă, P. Missir, A. Naum, Caragiale, Duiliu Zamfirescu. Cu cît crește prestigiul societății, participarea la ședințe devenite din ce în ce mai largă. În 1872 și Macedonski, ulterior adversar al Junimii, va citi acolo „Noapte de noiemvrie".

Scanned with OKEN Scanner

Societatea „Junimea" are pentru prima oară o viață de cenaclu prin citirea și discutarea în ședințe publice a unor opere din diverse domenii pe care apoi are posibilitatea să le publice, în cazul constatării calităților lor, în organul ei de presă. Astfel, în *Convorbiri literare* au apărut creații de seamă ale literaturii noastre, de la lucrări de debut pînă la opere de maturitate (Poveștile lui Creangă, basme și nuvele ale lui Slavici, poezii ale lui Eminescu, piese ale lui Caragiale etc.).

După plecarea la București, în 1874, a lui Maiorescu, și apoi în jurul lui 1880 a lui Eminescu și Slavici, societatea decade. Rolul ei nu mai este același în cîmpul literelor, mai ales după polemica dintre Gherea și Maiorescu. Revista nu se mai bucură de colaborări deosebit de interesante, fapt la care contribuie și plecarea lui Negruzzi și schimbarea redacției (Dragomirescu, Negulescu, Bogdan, Mehedinți, Evolceanu). Ea vegetează cu numere ocazionale sau jubiliare, în decursul secolului al XX-lea, fără a mai avea însemnătate pe plan cultural. Linia postmaioresciană este continuată, începînd cu anul 1908, de *Convorbirile critice* ale lui Mihail Dragomirescu, care părăsește și el *Convorbirile literare*. Așa cum constata Eugen Lovinescu : „în 1885 junimismul își încheiase ciclul".

Activitatea. a) Problemele limbii. Primele discuții sînt consacrate problemei ortografiei în momentul trecerii de la alfabetul cirilic la cel latin. Maiorescu pune în dezbaterea membrilor societății primul capitol din studiul „Despre scrierea limbii române", pe care îl tipărește apoi în tipografia proprie[1]. Acesta e începutul campaniei antilatiniste, în care se vădește strălucitul spirit polemic al conducătorului Junimii. Campania e dusă atît în scris („Limba română în jurnalele din Austria" — 1868, „Neologismele" — 1880), cît și în forurile oficiale (Raportul la Academie — 1880) și se încheie cu biruința sa deplină, concretizată în reforma din 1904. b) Estetica și critica literară. Necesitatea emiterii unor norme estetice și critice este generată de intenția junimiștilor de a publica o antologie de poezie, din pricina controverselor privitoare la alcătuirea sumarului. „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867", de Maiorescu deschide, cum arată Iacob Negruzzi în Amintirile sale[2], orizonturi noi. Studiul, după Călinescu, conține didactic și limpede estetica maioresciană. Sursele ei sînt tezele platoniciene și posthegeliene, preluate pe fondul înclinațiilor clasice ale mentorului Junimii („Frumosul este ideea manifestată în materie sensibilă"). Trebuie avut în vedere pe de o parte condiția ideală, și pe de alta condiția materială a poeziei. Se limitează obiectul poeziei la sentimente, considerînd că „tot ce este produs al reflecției exclusive, politice, morale, teoriile științifice, nu intră în sfera poeziei și orice încercare pentru aceasta a fost o eroare". O asemenea afirmație stîrnește împotriviri mai ales într-o epocă de luptă pentru independența națională. Rigoarea în respectarea

[1] Primele două părți în broșură separată (1866), iar ultima în Convorbiri literare (1867).

[2] Iacob Negruzzi : Amintiri din Junimea, Buc., 1909.

Scanned with OKEN Scanner

acestui principiu nu va fi deosebită la Maiorescu, care în critica sa literară recunoaşte însemnătatea înaltă a specificului naţional, a tipologiei realiste şi admite descrierea mediului social („Asupra poeziei populare", „În chestia poeziei populare", „Literatura română şi străinătatea", „Poeţi şi critici", „Comediile domnului Caragiale", „Poeziile domnului Octavian Goga"). Marea importanţă a articolului „O cercetare critică" şi în genere a esteticii junimiste constă în sublinierea factorului estetic al operei literare într-o perioadă cînd nu i se acorda suficientă atenţie. Din punctul de vedere al finalităţii artei, Maiorescu vede în creaţia artistică „o nobilă inutilitate" (citînd pe doamna de Staël), „un repaus al inteligenţei", o transportare în lumea „emoţiilor impersonale". Artistul şi mai ales geniul este menit să trăiască într-o lume a lui, „în lumea ideilor generale (...), pentru care orice coborîre în lumea convenţională e o supărare şi o nepotrivire firească" („Eminescu şi poeziile lui"). În teoria maioresciană asupra geniului, continuată pe larg de Mihail Dragomirescu („Eminescu şi critica ştiinţifică") se reiau ideile estetice schopenhaueriene.

Critica literară, reprezentată în principal tot de Maiorescu, este o critică generală, culturală, avînd drept ţel să indice valori beletristice. Ea procedează prin verdicte, care se stabilesc în raport cu principiile estetice menţionate. În realitate, conform părerii lui Lovinescu, Maiorescu a fost un îndrumător cultural, dar nu şi un critic literar propriu-zis. În „Poeţi şi critici", făcînd bilanţul realizărilor de pînă atunci, conducătorul Junimii îşi dă şi el seama de sfîrşitul criticii generale normative, după ajungerea literaturii în perioada ei de maturitate. El însă nu realizează şi necesitatea înlocuirii ei cu o critică de specialitate.

c) *Ideologia.* După afirmarea programului estetic, junimismul l-a expus pe cel ideologic prin studiul lui Maiorescu „În contra direcţiei de astăzi în cultura românească" (1868), care se bazează pe teoria formelor fără fond, adică a falsei democraţii şi a simulaţiei literare. Maiorescu socoate că instituţiile şi cultura nu corespund fondului economic şi social al ţării. Dar, spre deosebire de atitudinea ulterioară a semănătoriştilor, el vede remedierea nu în întoarcerea la formele dinainte, ci în ridicarea fondului pînă la a da formelor goale conţinut real. E de remarcat în acest sens poziţia faţă de ţărănime „singura clasă reală la noi a cărei realitate e suferinţa". Faţă de situaţia ţărănimii, Maiorescu trage concluzia : „Ca să mai trăim în modul acesta e cu neputinţă". Deşi, fundamentat pe teoria formelor fără fund, el repudiază pe nedrept generaţia de la 1848, totuşi ţelul său ultim nu este unul reacţionar, ci de schimbare a stărilor existente, în spiritul progresului.

d) *Polemici.* Datorită ideilor promovate şi susţinute cu strălucit spirit de logician şi polemist de către Maiorescu, Junimea a stîrnit riposte vehemente. Pot fi enumerate cele ale latinizanţilor (Timotei Cipariu, Gheorghe Barit), farsele lui Hasdeu (publicarea pretinsei traduceri „El şi ea", de Gablitz şi a poemului cu acrostih „La noi", semnat P. A. Călescu în *Convorbiri literare*), articolele program din *Literatorul* lui Macedonski, care opun „Direcţiei noi" principiile scriitorilor

Scanned with OKEN Scanner

de la 1848, „frumoasa epocă a Eliadilor și Bolintinenilor" (În „Literatorul nr. 10 din 1880 se afirma că scriitorii grupați în jurul revistei pentru a da o nouă direcțiune frumosului socot că această direcțiune trebuie să fie „opozită celei din Iași, deși se atinge cu dînsa prin unele puncte"). Cea mai importantă și spectaculoasă polemică, dintre Gherea și Maiorescu, are loc la sfîrșitul secolului (1886—1894), cu un răsunet însă mult mai îndelungat. Gherea opune esteticii și criticii junimiste pe cea materialist-științifică.

e) *Literatura.* Studiul care trebuie să arate roadele acțiunii junimiste asupra literelor române se intitulează „Direcția nouă în poezia și proza română". Reprezentanții acestei direcții sînt în domeniul poeziei Alecsandri și Eminescu, pe lîngă poeți de mică însemnătate, iar în al prozei, Odobescu, Iacob Negruzzi, Gane, Vîrgolici și Lambrior. În realitate, rolul junimismului în afirmarea literaturii noastre majore, a clasicilor literaturii noastre, este mult mai mare. În afară de Eminescu, Creangă și Caragiale, care ori debutează ori se afirmă cu opere de valoare, în *Convorbiri literare,* este de remarcat sprijinul acordat de Junimea lui Slavici, Duiliu Zamfirescu, Goga, Sadoveanu. Cu toate că a fost acuzat, nu pe nedrept, de amestecul în procesul de creație al scriitorilor (Caragiale : „Două note", Duiliu Zamfirescu : „Corespondență), Maiorescu nu era de loc intolerant, dacă ne gîndim la publicarea poeziei „Epigonii" și scrisorile schimbate în jurul ei, la disputele cu Caragiale. El a apărat cu vehemență în exterior operele membrilor *Junimii,* pe care le socotea valoroase, strivind pe detractorii lor. („Comediile domnului Caragiale", „În chestia poeziei populare"). Aprecierea constantă a folclorului, atît ca fenomen artistic de sine stătător, cît și ca „rădăcină a poeziei celei mai înalte", s-a exprimat și în publicarea creațiilor populare în coloanele Convorbirilor.

Meritul esențial al direcției noi constă în faptul că, după ce a teoretizat însemnătatea factorului estetic, a și promovat pe tărîmul literelor noastre noi valori, cultivîndu-le și susținîndu-le prin critica literară. Astfel a contribuit la strălucirea pe firmamentul belestristicii a marilor noștri clasici.

Încheiere.

Lovinescu, în lucrarea sa „Titu Maiorescu și posteritatea lui critică", enumera trei generații în receptarea junimismului, dar numai prin prisma luărilor de atitudine față de opera lui Maiorescu. În prima erau grupați Iorga și Densusianu, din a doua făcea parte Lovinescu însuși, iar a treia era reprezentată de Călinescu, Vianu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu. Cea mai rodnică influență a junimismului s-a manifestat în critica literară care, în ciuda căilor ei diverse, a acordat, luînd drept punct de pornire studiile maioresciene, atenția necesară factorului estetic în opera artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Vianu definea astfel marea însemnătate a criticii lui Maiorescu în dezvoltarea criticii literare :

„Maiorescu este creatorul esteticei filozofice, în cultura noastră. Prin gustul și virtuțile caracterului său, el a devenit pilda invariabilă a oricărei activități critice. Desigur, în cursul timpului, estetica n-a putut rămîne așa cum ne-a prezentat-o el în cîteva studii de mare răsunet. Peste simpla generalizare filozofică, ea a simțit nevoia să-și sporească legăturile cu alte științe morale conexe, să introducă metode noi, să extindă baza ei de fapte și experiențe artistice, să se țină mai strîns în contact cu tot ce-i putea aduce progresul cercetării în alte culturi. Critica literară a resimțit nevoia să devină mai activă, mai militantă, poate ceva mai deschisă formelor noi de expresie. Exigențele mai recente n-au alterat însă cu nimic puritatea și înălțimea modelului venerabil al disciplinei noastre"[1].

Curentul a avut, de asemenea, repercursiuni asupra filozofiei și sociologiei pînă în pragul celui de al doilea război mondial.

[1] Tudor Vianu : *Scriitori români*, vol. I, p. 338, BPT, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Idila rurală în opera lui Coşbuc

A. Plan

Introducere

Caracterele şi izvoarele idilei în literatura română. Prezenţa idilei în operele anterioare creaţiei coşbuciene (poezia lui Vasile Alecsandri)

Cuprins

1. Cu mijloacele poeziei lirice, Coşbuc a descifrat iubirea în sufletele fetelor şi flăcăilor din satul ardelean.
2. Idilele lui Coşbuc cuprinse în volumele „Balade şi idile" (1893), „Fire de tort" (1896). Ele ar putea alcătui „un roman ţărănesc" (Gherea).
3. Menţionarea cîtorva idile, urmărind evoluţia sentimentului de iubire („La oglindă", „La pîrîu", „Rea de plată", „Scara", „Spinul", „Ispita" etc.).
4. Barierele sociale între îndrăgostiţi şi atitudinea poetului în această privinţă.
5. „Nunta Zamfirei" — moment crucial din monografia rurală realizată de poet şi expresie plenară a idilei coşbuciene.

Încheiere

Locul idilei în arta lui Coşbuc şi în peisajul literar al vremii.

B. Lucrare

Geneza idilei trebuie căutată în creaţiile epice populare care au influenţat pe mulţi autori şi în special pe cei ardeleni. Idila zugrăveşte de obicei aspecte pitoreşti ale satului, momente senine din viaţa oamenilor în mijlocul naturii. Ea se găseşte în literatura noastră în pastorale, cum e „Primăvara amorului" de Iancu Văcărescu şi în unele din poeziile lui Vasile Alecsandri, care asimilează izvoarele populare în structura pastoralei. („Rodica"). Diferită de această factură e idila rurală a lui George Coşbuc. Călinescu remarca : „Dar bineînţeles, Coşbuc e ţăran

Scanned with OKEN Scanner

adevărat și poezia lui nu devine arcaderie nici teocritism gessnerian. E o separare numai a idilicului real"[1].

George Coșbuc a descifrat iubirea în sufletele tinerilor de la sate (a fetelor îndeosebi), consacrînd eroticii rurale cea mai întinsă parte din opera sa. Lumea „Baladelor și idilelor" (1893), a „Firelor de tort" (1896) reflectă prospețimea și intensitatea sentimentului de dragoste. Idilele lui Coșbuc ar putea să alcătuiască un „roman țărănesc" (D. Gherea), eroii fiind fata și flăcăul, iar sentimentul de iubire fiind urmărit în evoluția lui, de la înmuguririle tainice pînă la împlinirea lui prin căsătorie.

„Romanul" se deschide cu portretul eroinei — fata care își descoperă, în fața oglinzii, frumusețea și începe să viseze și dragostea: „Asta-s eu. Și sînt voinică ! / Cine-a zis că eu sînt mică ? / Uite, zău, acum iau seama / Că-mi stă bine-n cap năframa, / Și ce fată frumușică / Are mama !".

Revelația harurilor, narcisistic și pătimaș exprimată în Călin devine la Coșbuc o descoperire făcută cu bucurie, dar spusă și cu modestie, meritul fiind atribuit mamei.

Farmecul poeziei se află în amestecul de temeri copilărești și aspirații la dragoste. Ar vrea să afle „cum stau cei dragi de vorbă, gură-n gură". Cu nevinovăție sau cu naivă șiretenie, se întreabă ce o fi știind o nevastă „mai mult decît fata, juna". Stările sufletești sînt surprinse cu o fină percepție a ritmului interior. În „La pîrîu", fata își întîlnește iubitul visat în „La oglindă", își leagă visul de realitate.

Poeziile coșbuciene de dragoste sînt „idile", mici scenete în care manifestări dictate de specie iau forma jocului. Pasiunea se luptă în sufletul candid cu decența, dînd naștere la capricii fermecătoare. Sărutul apare ca o manifestare mărturisibilă, a iubirii. Și pînă să-l dea, fata duce adevărate tratative „diplomatice". Adesea trișează. Fata din „Rea de plată" promite flăcăului, care i-a dus saoul de la moară, trei sărutări ca pînă la urmă să nu-i dea decît unul singur. Cu aceeași comică inocență, fata din „Scara" îl înșeală la numărătoare pe flăcăul care i-a ținut scara și nu-i dă sărutări cîți fuștei avea scara.

Același joc al dragostei este și în „Spinul", mică anecdotă spirituală. Flăcăul este necăjit că logodnica refuză să-i dea o recompensă, pentru că i-a scos spinul, sărutul, îi oferă doar fragi și bujorii din coșiță.

Dacă se întîmpla să fie luată în serios cochetăria fetei, este și mai rău ; ea îi reproșează flăcăului că „nu s-a priceput" („Nu te-ai priceput") : „Nu te-ai priceput ! / Am fost rea și n-aș fi vrut / Să te las ca altă fată, / Să mă strîngi tu sărutată ? / Dar m-ai întrebat vreodată ? / Mă-nvingea să te sărut / Eu pe tine !".

Subtil este surprinsă psihologia feminină contradictorie în „Ispita" ; fata iese în calea flăcăului, prefăcîndu-se necăjită apoi, că acesta n-o lasă să meargă mai departe : „Nu mă strînge-așa de mînă ! / Nu m-ai strîns ? / Și-ți vine-a plînge ? / Haid'degrabă și mă strînge, / Că eu vreau".

În „Supțirica din vecini", împăcarea între îndrăgostiți se produce imediat. Văzîndu-l supărat pe flăcăul de care a fugit, fata se apropie de el cu blîndețe și sfios îl împacă. Uneori cearta poate să dureze o zi și

[1] G. Călinescu, Istoria literaturii române, 1941, p. 518.

Scanned with OKEN Scanner

vinovata nu-şi mai găseşte rostul în casă pînă nu-l aude „pocnind din bici pe lîngă boi". Dragostea învinge cearta.

De cele mai multe ori avem de-a face cu o mică scenă, la care frapează mişcarea.

Iubirea văzută idilic îşi găseşte reflectarea, superior realizată artistic, în „Dragoste învrăjbită", un poem construit ca o nuvelă. Naraţiunea se îmbină alternativ cu monologuri şi dialoguri interioare comunicate direct sau în stil indirect liber. Tehnica poeziei epice comunică însă stări lirice.

Sentimentele de mare autenticitate se repercutează asupra activităţilor cotidiene rurale. Simina „umblă de colo pînă colo, beată", cu faţa înfierbîntată, cu ochii arşi de febră ; nu vorbeşte, nu mănîncă, încurcă toate lucrurile. Ea reia în minte cele petrecute între ea şi Lisandru, le întoarce pe toate feţele, caută să se dezvinovăţească sau să se acuze pentru o anumită comportare faţă de flăcău, dar din toate nu-şi găseşte alinarea dorită.

Cu logica specific feminină, Simina argumentează mental acuzaţia împotriva flăcăului : „Rău e şi Lisandru ! / Dacă-l are drag / Într-atîta fata — şi el ştie bine — / Cum îl rabdă locul, doamne, cum îi vine / Suflet să mai umble zile supărat / Pentru-o vorbă numai ? El e om bărbat, / N-o să-şi prindă doară mintea c-o femeie".

Frămîntarea Siminei este expresia geloziei de care este cuprinsă. Nu-l acuză atît pe flăcău, cît este de înveninată faţă de Lina, cu toate că îi este cea mai bună prietenă. Stările ei psihice exprimă o pasiune puternică, plină de candoare şi ingenuitate.

Poezia are note de umor din a căror alternanţă şi joc se naşte lirismul poeziei, mai ales în ultimele episoade. Seara, sub ninsoarea cireşului din grădină, Simina trăieşte momente de intensitate extremă. Căinţa cu nădejdea împăcării îi creează o stare de încordare nervoasă. Orice zgomot este urmărit cu o atenţie maximă. Destinderea inevitabilă, după situaţii grele, este adusă de prezenţa în grădină a lui Lisandru. Natura (vîntul, luna) transmite simţămintele fetei : „Vîntul, gata să se culce, / Murmura o rugă doinitor de dulce".

Iubirea, începută cu joc şi glume, cu întunecări trecătoare ca cea din „Dragoste învrăjbită", pe parcursul ei are momente de întunecare mai profundă, de amărăciune şi chin. Barierele sociale impiedică nu o dată înfiripărea dragostei. Trebuie subliniat că astfel se oglindeşte în literatură diferenţierea socială în rîndurile ţărănimii, rar menţionată în opere de altă natură în această perioadă.

George Coşbuc surprinde — într-o serie de poezii — mişcări sufleteşti dezlănţuite de revolta sentimentului împotriva meschinelor calcule economice.

În „Duşmancele" este transmisă o astfel de situaţie ; monologul unei fete frumoase şi harnice, iubită de băieţi, dar jignită de rivala ei, fiică de oameni bogaţi. Finalul este edificator pentru concepţiile sănătoase ale omului din popor, cu privire la dragoste : „Că boii-s buni, bine-i bogată ; / Dar dacă pui flăcăi odată / S-aleagă dînşii cum socot / O fată, / Bogata-şi pupă boii-n bot, / Îmbătrînind cu boi cu tot !".

Scanned with OKEN Scanner

Flăcăul din „Numai una" rezistă dîrz presiunilor familiei şi nu concepe o altă nevastă decît pe cea pe care el o iubeşte : „Pe umeri pletele-i curg rîu. / Mlădie ca un spic de grîu, / Cu şorţul negru prins la brîu / O pierd din ochi de dragă". Pentru ea, „Mai bine aprind tot satul !". Dragostea se întunecă şi o serie de poezii în care este consemnat sentimentul de iubire îşi pierd cadrul şi specificul de idilă. „Cîntecul fusului" şi „Fata morarului" introduc un sunet nou în concertul de cîntece idilice.

Dar culminarea normală a sentimentului de iubire este exprimată în „Nunta Zamfirei", punct terminus al imaginei satului ideal, văzut sub aspectul cel mai profund şi etern al omenescului ca moment crucial al existenţei. Jubilaţia se traduce hiperbolic şi feeric.

Idila lui Coşbuc, de la nerăbdarea crizei puberale pînă la toana şăgalnică şi bucuria explozivă se numără printre capitolele cele mai reprezentative ale artei sale. Ea aduce un ton nou şi proaspăt în lirica dominată de posteminescianism, ceea ce a provocat constatarea lui Gherea : „În loc de lacrimi şi suspine, balade şi idile".

Scanned with OKEN Scanner

Comedia română în perioada interbelică

Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere.

I. *Mișcarea teatrală în România între anii 1920—1940.*

1. *Teatre de stat în plină dezvoltare datorită conducerii lor de către oameni de cultură :*

— Teatrul Național din București — (directori : Victor Eftimiu, Corneliu Moldovanu, Ion Minulescu, L. Rebreanu) ;

— Teatrul Național din Iași (Ibrăileanu, Sadoveanu, Ionel Teodoreanu) ;

— Teatrul Național din Cluj (Zaharia Bîrsan, V. Eftimiu, I. M. Sadoveanu și alții.

2. *Companii teatrale particulare*

Fondate de actori (Maria Voiculescu, Tony și Lucia Bulandra. Marioara Ventura, Ion Iancovescu etc.

3. *O căutare de formule noi în teatru* experimental, în acord cu gustul contemporan.

— Un „Teatru nou de avangardă — (G. M. Zamfirescu — organizator al unei grupări novatoare „Treisprezece și unu") ;

— Un „Teatru universitar" — menit să pregătească „elemente specializate, creatoare de teatru" (regizorul Ion Sava, autor și al unui proiect de „Teatru rotund" — care ar crea un „stil românesc") ;

— Un „Teatru sătesc" ar dori L. Rebreanu — cu mai multă adeziune la public (În Transilvania, V. I. Popa pune în practică acest deziderat) ;

— G. M. Zamfirescu militează pentru cît mai multe teatre muncitorești ; N. Iorga, pentru un „Teatru popular".

II. *Conținutul repertoriului dramatic*

1. Promovarea literaturii originale.
2. Teme de tradiție (Alecsandri, Caragiale) și contemporane.
3. Repertoriu național.
4. Reprezentarea pe scenă a marilor creații din dramaturgia universală (Molière, Shakespeare, Shaw, Cehov și Wilde).
5. Se reduce repertoriul bulevardier (influențe negative asupra publicului, actorilor, regizorilor).
6. Insistență în formarea bunului gust și a valorilor.

III. Se dezbat problemele estetice ale teatrului (M. Sebastian, I. Sava,

L. Rebreanu discută structura fenomenului teatral). *Critica spectacolului* — discuția textului literar legată de materializarea lui specifică pe scenă : regie, actori, decor. Lucrări : „Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici", „Modalitatea estetică a teatrului" (Camil Petrescu), „Tehnica decorului" (G. M. Zamfirescu), „Arta actorului" (T. Vianu).

IV. *Dramaturgii reprezentativi*

Liviu Rebreanu, M. Sebastian, G. Ciprian, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu.

Cuprinsul.

Comedia se cultivă cu mult succes (influențe de la V. Alecsandri și Caragiale). Noi structuri dramatice în cadrul speciei „Comedia tragică" (G. M. Zamfirescu) și „Comedia lirică" (M. Sebastian).

Scriitori — opere, teme, personaje, compoziție, realizare artistică.

1. *Comedia satirică*

a) *Liviu Rebreanu* — *„Cadrilul", „Apostolii", „Plicul"* (1923) — ultima mai importantă (influența lui Caragiale din „O scrisoare pierdută") ;

b) *George Ciprian* actor și autor dramatic. *„Capul de rățoi"* (1938)— Mărturiile autorului fixează și conținutul piesei : „Ciriviș, Macferlan, Pentagon, Bălălău au trăit aievea și escapadele lor din școală ori din întîii ani de studenție au fost adevărate, sau aproape adevărate, căci fantezia a mai brodat pe ici, pe colo, dar pe „domnul cu barbă" nu l-am cunoscut niciodată. L-am purtat însă întotdeauna în noi, în inima noastră, învăluit în disprețul nostru, — el, domnul „Dacian", întruchipînd politicianismul demagogic, adică acea plagă, acea pacoste care bîntuia pe vremea fostelor orînduiri sociale".

„Capul de rățoi" este o satiră a politicianismului burghez, un tablou real al unei generații, al unei epoci.

Compoziția piesei, structura dialogului, comicul absurd, stereotipia și automatismul verbal anticipează piesele de azi (Eugen Ionescu).

c) *Tudor Mușatescu* — maestru al farsei satirice și calamburului. *„Sosesc diseară . . ."* (1932) construcție devenită clasică : contradicția între generații — tatăl și fiul. *„Titanic-Vals"* (1932) motiv dramatic cunoscut : mitul îmbogățirii neașteptate a omului „umil" care devine „important". Parvenitismul politic este obiectivul esențial al satirei. Personajul principal Spirache, funcționar umil, modest, cinstit, de o mare bunătate, înrudit cu Chirică din piesa „Omul cu mîrțioaga" de G. Ciprian. Soția și soacra vor să-l facă deputat. Acesta refuză, pentru că „nu poate să mintă pe nimeni" (. . .) ; „a face politică, astăzi, înseamnă a amăgi...". Sinceritatea lui este luată drept „politică subțire". Pe contrastul dintre aparență și esență se construiește comicul. Amuzantă este caracterizarea personajelor prin numele lor (Dacia, Chiriachița, Sarmisegetuza. . . Decebal, Traian) ;

2. *Comedia lirică*

a) *Mihail Sebastian* a cultivat în teatrul românesc *„comedia lirică"*, avînd ca temă iubirea. *„Jocul de-a vacanța"* — construită pe motivul fundamental al creațiilor dramatice ale lui M. Sebastian : evaziunea din

Scanned with OKEN Scanner

platitudinea contidianului burghez ; „Jocul de-a vacanța“ nu este o piesă de acțiune, ci de atmosferă. După cum spune autorul, o piesă care să „nu dea iluzia vieții“, ci „certitudinea iluziei“.

Teatrul lui Sebastian nu stîrnește rîsul (deși există scene de efect comic), nici nu face pe spectatori să plîngă ; aduce ceva nou : îi îndeamnă să viseze. *„Steaua fără nume“* se construiește pe aceleași coordonate predilecte ; dorința de evadare din obișnuitul apăsător, distanța dintre visuri, iluzii și realitate. E scrisă în 1943, jucată pentru prima oară cu cîteva luni înainte de Eliberare. Bazată pe tradiția caragialescă, opera dramatică a lui Sebastian se înrudește, prin caracterul ei liric de un adînc umanism deosebit de nuanțat, cu dramaturgia modernă universală.

Acțiunea „Stelei fără nume“ se petrece într-un tîrg pe care din primul act îl cunoaștem de la gară, acea unică fereastră spre o altă lume. Ca și în schița „Balta liniștii de M. Sadoveanu, locuitorii tîrgului au simțămîntul speranțelor și iluziilor lor neîmplinite la vederea trenului care trece maiestor și nepăsător.

Drama intelectualului neînțeles se desemnează și mai limpede pe fundalul vieții mărginite a tîrgului unde evenimentul de maximă importanță este uciderea raței șefului de gară de către accelerat.

Monotonia este indicată prin faptul că ceasului îi ține locul orarul trenurilor și punctuala apariție cotidiană pe peron a d-rei Cucu, ziua de mîine fiind o copie perfectă a celei anterioare. Deși dezumanizate și automatizate, personajelor li se descoperă cu tristețe miezul uman pe care l-a umbrit existența cenușie a tîrgului.

D-ra Cucu reprezentantă îndîrjită a opiniei provinciale care urmărește orice tentativă a elevelor ei de a-și afirma personalitatea, ca un delict major, în sfaturile datei Monei evocă vremea unei tinereți plină de elanuri și nădejdi, zdrobite mai tîrziu de rutina provincială. Atît viața d-rei Cucu, cît și viața Monei — aparent strălucitoare, dar de fapt goală, sînt celule închise din care n-au puterea să evadeze decît poate o singură clipă. Profesorul Miroiu ca și prietenul său Udrea sînt la antipodul acestor făpturi prizoniere ale realității. Fiecare din ei își creează o lume a sa, mirifică, în care-și găsesc refugiul dinaintea unei societăți refractare la tot ce depășește existența ei meschină.

Miroiu și Udrea trăiesc în universul muzicii sau al astrelor suportînd tot restul cu resemnare, ba chiar cu indiferență, fără să se apere prea convingător de intervențiile abuzice ale reprezentanților tîrgului în viața lor cotidiană.

Doar sufletele tinere ale elevilor mai intuiesc cîteodată lumina ascunsă în ființa lor deosebită. Învinși în existența zilnică, ei transmit sugestiv valoarea intelectualului nerecunoscută de societatea vremii. În comparație cu teatrul lui Camil Petrescu, drama intelectualului este împărtășită printr-o imagine lirică melancolică, pe cînd la autorul „Jocului ielelor“ avem de-a face cu o puternică încleștare de forțe.

‚Steaua fără nume“ continuă prin adaptarea unor simboluri poetice la realitate, veșnica poveste a Luceafărului eminescian.

b) *Victor Ion Popa — „Take, Ianke și Cadîr“* (1933). Nu are o narațiune cu un ritm susținut ; comunică frămîntări de conștiință pentru

Scanned with OKEN Scanner

apărarea unor valori umane deosebite : prietenia, generozitatea, înțelegerea și mai ales iubirea.

Lirismul pregnant al piesei atenuează comicul, care se înscrie numai în automatismele de viață, în replici cu un limbaj savuros avînd la bază aforisme care sintetizează înțelepciunea a trei neamuri, și, mai ales, în festa din finalul piesei, pe care le-o joacă celor doi Cadîr.

c) *George Ciprian — „Omul cu mîrțoaga"* (1927), jucată și peste hotare, la Berlin, Praga, Berna, Paris între 1929—1937. Piesa exprimă triumful celui care crede în ceva, triumful speranței. „Gloaba" — Faraon al V-lea — îi aduce stăpînului său, Chirică (umil funcționar), cîștiguri spectaculoase de la concursurile hipice, recompensîndu-l moral pentru tot ce suferise pînă atunci (disprețul, ironia mahalalei, a colegilor și chiar a soției). Chirică este un visător, crede într-un ideal și perseverența încrederii îi aduce fericirea și afirmarea reală a propriei personalități. Piesa este un simbol al pledoariei pentru umanitarism.

3. *„Comedia tragică"* este subtitlul dat de *G. M. Zamfirescu* piesei *„Domnișoara Nastasia"* (1928). Piesa este o imagine a vieții periferiei și a dorinței de evadare a ființelor simple, dar sensibile și umane, într-o altă lume mai bună, mai elevată moral. Pînă și personajul cel mai viciat aspiră la regenerare. Vulpașin o iubește cu pasiune pe Nastasia și dorește ca alături de ea, și prin ea, să-și schimbe condiția umană. Autorul spune : „Adevărata dramă e aici, în această goană a sufletelor spre mai bine, spre mai frumos. Amîndoi vor să se realizeze prin dragoste și se prăbușesc, amîndoi, prin dragoste".

Dincolo de replici se înscrie bogata viață interioară a personajelor. Vulpașin „un colos naiv", nu știe să-și spună gîndurile, dar trăiește intens sentimentele ; pasiunea îl împinge la crimă (îl omoară pe Luca ; Nastasia ca și Anca din „Năpastă" urmărește numai răzbunarea pentru fapta lui Vulpașin : se omoară în ziua nunții). Piesa rămîne ca un simbol tragic al sfărîmării aspirației către ideal.

Încheiere

Comedia din perioada interbelică înscrie un capitol bogat și nou în repertoriul teatrului nostru prin : adîncirea analizei psihologice, lărgirea ariei de investigație socială, sporirea sensibilă a tipologiei umane și diversificarea aspectelor speciei.

Multe piese au trecut granițele și s-au bucurat de succes pe scenele teatrelor europene.

Scanned with OKEN Scanner

Aspecte ale poeziei cu caracter filozofic la Arghezi, Barbu, Blaga

Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere

Poezia cu caracter filozofic care vrea să pătrundă în tainele firii, să stabilească un raport om-natură prin legile specifice artei, se va dezvolta cu deosebire în secolul al XX-lea, cînd marile frămîntări ale veacului sporesc înclinația către meditație și provoacă drama de conștiință ale intelectualilor din țara noastră.

Cuprins

1. *Precursori.* Eminescu constituie sursa inepuizabilă a meditației filozofice în lirica românească. Panait Cerna e autor al unei lucrări teoretice despre poezia de cugetare (Gedankenlyrik), dar în opera sa nu face decît să versifice idei,fără să le înglobeze organic în artă.

2. *Tema principală a liricii cu caracter filozofic este atitudinea față de divinitate.* Scriind într-un articol despre Blaga că orice poet mare are mult mai puțin sentimentul religios al unității cosmosului, Mihai Ralea indica unul din motivele întrebărilor asupra genezei, asupra locului omului, asupra înțelegerii tainelor universului.

a) *Reprezentarea paradisului.* Imaginile cosmogonice din poezia lui Eminescu se continuă la poeții secolului al XX-lea. La Blaga, reprezentarea începutului lumii și a existenței paradisiace se integrează versurilor de dragoste („Eva", „Lumină" ; „Nimicul zace în agonie / Cînd singur plutea în întuneric și-a dat un semn Nepătrunsul : Să fie lumină / O mare și un vifor nebun de lumină făcutu-s-a în clipă : O sete era de păcate / De doruri, de avînturi de patimi"). Evocarea lui Barbu din „Timbru" e doar metaforică, privind extazul și amploarea creației, ca momentul cînd „trupul de fum al Evei răsare din coasta bărbătească". Ivirea din și reîntoarcerea în haos, existentă în Luceafărul, capătă formă de întrebare adresată Domnului în „Rugă de vecernie", de Arghezi : „De unde vin aceștia ? De unde acești eroi/ Călăi, iobagi, apostoli din noapte pîn-la mine" .

b) *Atitudinea față de divinitate pleacă la cei trei poeți de la constatarea nonmanifestării lui Dumnezeu într-o lume absurdă, nedreaptă.* De fapt, Dumnezeul pe care-l caută ei nu este cel al vreunei religii, ci principiul director al vieții, al universului. Arghezi îl mai numește „infinit" („Rugă de seară"). Conform cu aceasta, E. Lovinescu vedea în opera

arghezianã „o patetică luptă pentru certitudine“ (...). O astfel de atitudine nu se poate numi misticism, ci este mai mult efectul unei educații religioase în conflict cu realitățile vieții și cu datele științei“[1]. La Ion Barbu, în „Grup“, opoziția între strădania de cunoaștere a omului cu instrumentele științei și revelațiile divine, ia forma întrebării care-l frămîntă pe savant : „Atîtea căile de fire stîngi putea-vor gest închis să le rezume / Să nege dreaptă linia care-o frîngi / Ochi în închis triunghi tăiat spre lume ?“ În gîndirea blagiană, Dumnezeu se confundă cu „nimicul“, cu noaptea, cu Anonimul, adică cu forțele elementare ale lumii care nu se lasă cunoscute. Setea de cunoaștere este în ultimă instanță setea de absolut, veșnică aspirație umană.

c) *Căutările celor trei poeți în acest domeniu, al atingerii absolutului, au căi diferite.* La Arghezi, imposibilitatea de a cuprinde absolutul duce la exasperare. Răzvrătirea individualistă a poetului, condamnarea injustițiilor flagrante ale societății, nu își găsesc altă ieșire decît așteptarea unei revelații, a unui miracol transformator. Spiritualismul unora dintre poeții simboliști „damnați“ — mijloc de consolare a disperării (Verlaine, Rimbaud) — generează tendințe religioase în literaturile secolului al XX-lea (Jammes, Claudel, Latour du Pin, T. H. Eliot etc.). Nu trebuie însă să le confundăm cu fenomenul ortodoxist retrograd care ajunge, în perioada dintre cele două războaie, o expresie a teoriilor fasciste. Arghezi cere părintelui ceresc o intervenție justițiară în reaua alcătuire a lumii. Vecinul care a strîns cu neîndurare „grădini, livezi, cirezi, hambare“ trebuie pedepsit de Domnul, pedeapsa fiind prevestită în maniera violentă a pamfletului arghezian : „Urechea să i se umple de mucegai, să i se usuce ochiul și în pîntec să-i crească spini, urzici și aguridă“. Dacă nu are o intervenție directă asupra societății. Dumnezeu ar trebui măcar să dea forță omului ca să schimbe starea lucrurilor : „O dă-mi putere să scufund / O lume vagă lîncezîndă și să ivesc apoi din fund o altă limpede și blîndă“ („Rugă de seară“). Pe un ton semiironic, poetul reproșează divinității lipsa actuală a miracolelor întîmplate în Biblie : „Îngerii tăi grijeau pe vremea aceea / Și pruncul și bărbatul și femeia / Doar mie Domnul, veșnicul și bunul, / Nu mi-a trimis de cînd mă rog nici unul“. Sub aparența pioșie și candoare, mocnește valul îndoielii în existența Domnului. El izbucnește în ciclul de „Psalmi“, în poezii în care Arghezi se substituie lui Toma Necredinciosul, exclamînd : „Vreau să te pipăi și să urlu : Este !“ În realitate, lupta lăuntrică și chemarea deznădăjduită se profilează pe fundalul convingerii că nu va primi răspuns din partea Cerului („Inscripție pe o biblie“). În sensul acesta, el se apropie de Blaga, la care însă sfîșierea nu e recentă, ci o rană străveche a sufletului omenesc. Temperamentul vitalist al lui Arghezi se concentrează în dorința fierbinte de a găsi un pivot al existenței în fața neantului, a dispariției, a morții („Duhovnicească“, „Ora rece“).

De cele mai multe ori, chipul morții apare prin simbolul temporal („Ora rece“, „Ora tîrzie“, „Priveghere“). „Ceasul de-apoi“ enumeră gradat avertismentele, neliniștea crescîndă invers proporțională cu sonori-

[1] E. Lovinescu : Texte critice, Lyceum, 1968, p. 249—250.

Scanned with OKEN Scanner

catea. Bătaia ceasului se stinge încorporată în materii mereu mai izolante fonic : „În cer / Bate ora de bronz și de fier / Într-o stea / bătu ora de catifea / Ora de pîslă bate / În turla din cetate / În ora de lînă / Se-aude vremea bătrînă / Și se sfișie / Ora de hîrtie / Lîngă domnescul epitaf / Bate glasul orei de praf / Azi noapte soră / N-am mai bătut nici o oră / ". Ca deobicei la Arghezi surprinde ineditul imaginii. Senzația capătă o deosebită concreteță. Cîteodată simbolul introduce straniul într-o scenă apropiată de real, dîndu-i astfel alte adîncimi. În „Priveghere", moartea este sugerată prin apariția la fereastră a trei sfinte femei care se-nalță din cîlcîie „cîte și trei cu făclii de ceară / Pînă la geamuri ca să ceară / Trupul tău adormit"[1]. Viziunea morții ca o babă, conform conceptului popular, se observă în „Baba moartea". Fără a o privi sub un unghi comic, cum face Creangă în „Ivan Turbincă", Arghezi are față de ea o împotrivire plină de revoltă și energie. Dar și în această rezistență se simte panica. Teama datorată prezenței ei vizibile sau numai presimțite ia forme variate : ferecarea casei (poarta, ferestrele, ușile devin bariere în fond neputincioase), lupta („Veniți maici, flăcăi fărtați / Smulgeți crucile și dați") sau chemarea infantilă a mamei. Nu e vorba însă numai de frica de necunoscut și suferință. E o expresie a desperării existențiale, datorită efemerului condiției umane. În „Duhovnicească", moartea se transmite prin biologic vegetalului și mineralului. Lumea individului dispare o dată cu el. Chemarea către Domnul este una de stăvilire a acestei pieiri totale. Dar în aceste ceasuri de cumpănă, ceasul rămîne mut. Făptura divină se estompează din ce în ce : „Și ești și nici nu ești / Între putință și între amintire" („Psalm") Dumnezeu este tratat cu familiaritate în poezia argheziană atît în strigătele deznădăjduite cu apelul la persoana a doua singular, cît și în așteptările senine ușor amuzate ale vizitelor după model biblic. Uneori îngerii fac parte din microcosmos. („Evoluție"). Permanent însă, divintatea apare ca un ideal moral al poetului — „visul meu din toate mai frumos". Încheierea luptei între credință și tăgadă are loc într-un psalm din 1959, în care este repudiat, ca van, țelul de găsire a Domnului. Setea de cunoaștere trebuie să-și croiască alt drum : „Înverșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine / Dar trebuie, îmi dau seama, să-ncep de-abia cu tine". În „Cîntare omului", Dumnezeu se opune cunoașterii, amintind viziunea lui iehovică, răzbunătoare, din cîțiva dintre Psalmi : „Atoatefăcătorul de rîpi și de izvoare / în temnița ființei te-a-nchis între zăvoare" („La stele"). Operă scrisă după Eliberare, „Cîntare omului", aduce omagiu ființei umane, care singură a învins forțele oarbe ale naturii. Poetul își clădește ciclul poematic pe teoria lui Engels, a devenirii omului în procesul muncii. „Cîntare omului" este o nouă cosmogonie bazată pe materialismul dialectic și istoric.

Blaga trăiește conflictul între dorința de cunoaștere și căința de a resimți această dorință, căci cunoașterea nu i-a adus omului fericirea. Punctul de vedere va fi „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid cu mintea tainele ce le-ntîlnesc în calea mea". În eseul „Despre

[1] În legătură cu această interpretare vezi „Studii de poetică și stilistică" (Sorin Alexandrescu : Simbol și simbolizare, Ed. pt. lit., 1966, 318—370.

Scanned with OKEN Scanner

mituri", Blaga definea cosmosul ca împletit din serii de semnificaţii. Concepţia criptică intervine în „Rune", unde poetul — asemănat cu şarpele paradisiac — ar vrea să pătrundă semnele de neînţeles risipite pretutindeni pe Pămînt. Dar metafizic, o asemenea înţelegere nu e cu putinţă. Pierderea credinţei, sinonimă cu pierderea lui Dumnezeu, s-a petrecut demult în copilăria omenirii, simbolizată de copilăria autorului : „Dumnezeule, dar ce era să fac ? / Cînd eram copil mă jucam cu Tine / Şi-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie / Apoi sălbăticia mi-a crescut / Cîntările mi-au pierit / Şi fără să-mi fi fost vreodată aproape / Te-am pierdut pentru totdeauna în ţărînă, în văzduh şi pe ape" („Psalm"). Pentru a se întoarce la starea de increat, de fericire paradisiacă, la neprihănire, el trebuie să respingă prozaismul vieţii moderne şi să caute adîncul, tăcerea populată de mituri şi eresuri. Idealizarea naturii primare ţine şi de influenţa curentului expresionist german vizibilă în modalităţile de creaţie ale lui Blaga. Miturile se află în toate culegerile sale poetice. Printre ele, întîlnim mitul izvoarelor, fîntînilor. În „Iezerul" din ciclul „La curţile dorului", apa, ochi al lumii, sugerează regăsirea sensurilor pierdute de om, prin reflectarea gîndului în spirit, conceput ca o fîntînă. „În pîlnia muntelui / Iezerul netulburat / Ca un ochi al lumii, ascuns s-a deschis / Oglindeşte un zbor prea înalt şi ceasul / Furat, ce i-a fost o dată promis". Adîncul este pentru Blaga meleagul urzirii vieţii, ca şi fondul obscur al sufletului, care nu e accesibil decît poeziei şi muzicii. În „Geneza metaforei", el considera că modul specific al omului de a exista este prezenţa şi orizontul misterului şi al revelării. Blaga intenţionează să reconstituie în poezie structura imanentă a omului, în stare ideală, în atingere nemijlocită cu tainele cosmice. De la sistemul „Runelor", adică a unei semnificaţii privitoare la „sensul pierdut care se cere să fie descoperit", într-un „Psalm" din „Marea trecere" Blaga consemnează ca şi Arghezi absenţa divinităţii : „În cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug / O de n-ai fi mai înrudit cu moartea decît cu viaţa / Mi-ai vorbi / De-acolo unde eşti, din pămînt ori din poveşti mi-ai vorbi... Eşti muta, neclintita identitate (Rotunjit în sine „a" e „a" / Nu ceri nimic / Nici măcar rugăcinea mea". Însă, faţă de autorul „Cuvintelor potrivite", care se adresează direct Domnului, la Blaga încercarea de comunicare cu Dumnezeu nu e posibilă decît prin somn. Astfel, în „Laudă somnului", oniricul este ridicat la stare divină. Şerban Cioculescu definea semnificaţiile căutărilor lui Blaga, în modul următor : „Poezia dumisale cuprinde, aşadar, în sensuri divergente, preocuparea modernă pentru latenţele vieţii alogice şi iraţionale, dar şi tot atît de modernele metafizice"[1]. În etapa finală a evoluţiei poetului, lirica sa se înseninează. Somnul din care trezirea se făcea întotdeauna cu regret este înlocuit de bucuria germinaţiei, a vieţii („Mirabila sămînţă"). Chiar moartea, privită cu anxietate anterior, e acum aşteptată cu ezitarea între a o primi sau nu. Noua atitudine provine tocmai din împăcarea poetului cu Pămîntul, singurul dătător de lumină pentru umanitate. Lumina simbolică a Pămîntului se revarsă veşnic asupra fiilor lui : „Din prag un gînd se

[1] Şerban Cioculescu, Aspecte ale liricii contemporane, Casa şcoalelor, 1942, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

uită lung / Să-l las în casă ? Să-l alung ? Avea-voi fața nimănui / Asemenea pămîntului / Cuvînt încearcă a se rosti Veni-va zi ! Veni-va zi ! Învești mîntată în astă stea / În nopți voi lumina cu ea" („Ceas de seară").

Spre deosebire de Blaga, care-și caută simbolurile în adînc, Ion Barbu se-ndreaptă spre cosmos, spre principiul luminii solare. În afară de triunghiul divin menționat aluziv în „Grup", Dumnezeu, care nu reprezintă dezlegarea enigmelor lumii, nu va fi numit. Aspirația spre cer constituie o aspirație spre superioritate, evaziunea din condiția nedemnă, limitată : „E temniță în ars nedemn pămînt" („Grup"). Încercarea de a evada din forma individuală pentru a se integra în unitatea cosmică a universului există încă în „Cucerire" sau „Cînd va veni declinul", unde zborul fulgurant printre aștri se aseamănă cu cel al Luceafărului eminescian. Se poate face o apropiere între poemul lui Eminescu și balada „Riga Cripto și lapona Enigel", care transmite imposibilitatea unirii între regnuri. Aici teluricul e lăsat în urmă prin aspirația umană spre soare. Simbolul solar este adesea prezent în întreaga operă a poetului, în „Joc secund" („Increat", „Izbăvită ardere"), în „Uvederode", unde înseamnă principiul dominant („Riga Cripto și lapona Enigel", „Ritmuri pentru nunțile necesare"). Doar cînd părăsește poezia de speculație filozofică în ciclul balcanic în „Domnișoara Huss", incantația se adresează lunii. Dar „Isarlîc" mustește tot sub razele solare care-i subliniază prin valorile luminii trăirea fabuloasă permanența anistorică. Cu ciclul „Uvederode", poetul creează o poezie inițiatică de cunoaștere. Existînd o ordine ascunsă în univers, al cărei mister surprins de Blaga, l-a făcut pe Barbu să aprecieze pe autorul „Laudei somnului" („Legenda și somnul în poezia lui Blaga"), poetul are menirea prin jocul simbolurilor să fie o cheie de inițiere a acestei ordini. Inițierea nu se realizează prin inteligibil, ci prin muzica sferelor, prin cunoașterea extatică. Lumea simbolurilor lui Barbu nu este luată din natura obișnuită care oferă material celorlalți poeți, ci din domeniul științelor exacte. A fi inițiat înseamnă a fi instruit în același timp în ordinea din micro și macrocosmos, prin imagini simboluri (Ou, arbore, cruce, sămînță, șarpe). Simbolul corespunde în poezia ermetică barbiană cu legea din gîndirea logică. El exprimă întrepătrunderea între absolut și relativ. Motivul conjugării e nunta. Acest motiv apare încă din poeziile parnasiene („Pentru marile Eleusinii"). „Oul dogmatic" e o inițiere în mitul oului, simbol al germinației. Aici nunta nu se efectuează : „E oul celui sterp la fel / Dar nu-l sorbi / Curmi nuntă în el / Și nici la cloșcă să nu-l pui / Îl lasă-n pacea întîia a lui". Înainte de procesul genezei e nevoie de un moment de alegere pentru a te hotărî să turburi neprihănirea necreatului. „Ritmuri pentru nunțile necesare" urmărește trei faze de cunoaștere : venerică, intelectuală și astrală. Cunoașterea erotică nu satisface spiritul, nici cea de-a doua — mercuriană. De-abia a treia, care semnifică revelația luminii prin „cămara Soarelui Marelui", realizează plenitudinea prin extaz. Noutatea și specificul artei barbiene, a poeziei sale de cunoaștere, au un timbru unic în cadrul ermetismului, nu numai în literatura noastră, dar și în cea universală.

Scanned with OKEN Scanner

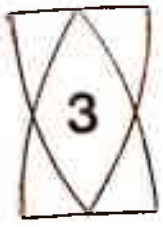
Încheiere.

Puternicele drame de conştiinţă, marile întrebări filozofice care pătrund în poezia interbelică, contribuie la crearea celor mai înalte şi originale forme ale lirismului contemporan.

Teme suplimentare

1. Evoluţia comediei în secolul al XIX-lea.
2. Locul eseului Pseudokynigetikos în literatura română.
3. Pastelul lui Vasile Alecsandri.
4. Caracterul romanului istoric sadovenian.
5. Poezia socială a lui Octavian Goga.
6. Evoluţia dramei între cele două războaie.
7. Evoluţia romanului interbelic.
8. Contribuţia lui Lovinescu la dezvoltarea criticii literare.
9. Trăsăturile reportajului artistic al lui Geo Bogza.
10. Evoluţia romanului rural după Eliberare.

Scanned with OKEN Scanner



Tendinţe, direcţii, trăsături

Scanned with OKEN Scanner

Clasicism, romantism și realism în perioada de formare a literaturii române moderne 1830—1860

A. Plan

Introducere

Dezvoltarea tîrzie a literaturii române moderne a determinat ca o serie de curente și metode succesive în alte literaturi să se afirme paralel și să se împletească unele cu celelalte, fără mari contradicții, oponențe sau lupte literare.

Cuprins

I. Elemente de clasicism la Asachi, Barbu Paris Mumuleanu.

1. Personalitățile care creează tranziția de la clasicism la romantism : Eliade Rădulescu : teoretizări clasicizante („Gramatica poeziei". „Heruvimul, serafimul și visul", „Curs de poezie generală"), dar pondere romantică în operă („Zburătorul"). La el se observă și tendințe realiste în proză („Cuconul Drăgan", „Cuconița Drăgana", „Domnul Sarsailă. autorul"). Grigore Alexandrescu — moment de înflorire a artei clasice (Satire, Fabule, Epistole), precursor al meditației romantice („Umbra lui Mircea. La Cozia"). D. Popovici subliniază „dubla articulare a scriitorului"[1].

II. Romantismul românesc este curentul predominant al epocii. Izvorînd din secolul luminilor și dînd glas unei concepții umanitariste, este progresiv, patriotic, slăvește idealurile revoluției. Precursor : Vasile Cîrlova. Programul în *Introducția* la *Dacia literară* îndeamnă la făurirea literaturii naționale, folosind izvorul istoric, al tradiției populare și al realităților vremii.

1. Orientarea către tematica istorică : a) interesul pentru istorie legat de lupta pentru unire și independență ; b) concepția că istoria o făurește poporul (Kogălniceanu — Lecția de deschidere a cursului de Istorie națională, N. Bălcescu — „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei românilor", „Românii supt Mihai Voievod Viteazul") ; c) Activitatea istorică propriu-zisă (Nicolae Bălcescu — „Puterea și arta militară la români", „Starea muncitorilor plugari în diferite timpuri", „Trecutul și prezentul", „Românii supt Mihai Voievod Viteazul"), reviste istorice : *Arhiva românească* în Moldova, *Magazin istoric pentru Dacia* în Țara

[1] D. Popovici, Romantismul românesc. Lyceum, 1969, pag. 251.

Românească ; d) Apelul la sursele folclorice, integrarea informațiilor din creația populară în opera istorică propriu-zisă, pentru a cuprinde viața întregului popor în epoca dată. Exprimarea valorii documentare a folclorului (Bălcescu — „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei românilor", Kogălniceanu — „Limba și literatura română sau valahică", Russo — „Poezia poporală") ; e) Legendarul în lirica patriotică, avînd drept scop punerea față în față a „trecutului glorios cu prezentul mișelit"[1] (Bolintineanu — Legende istorice, Alecsandri — Legende). Alături de personalitățile istorice ale domnitorilor, apar figurile oamenilor din popor și se cîntă vitejia lor (V. Alecsandri — „Dan, căpitan de plai" ; Bolintineanu — „Maria Putoianca", „Copil de casă").

2. Orientarea către folclor : a) Studii și articole pentru definirea folclorului, a caracteristicilor sale și pentru clasificarea lui (Russo — „Poezia poporală", Negruzzi — „Cîntece populare ale Moldaviei", Alecsandri — „Românii și poezia lor") ; b) Culegerea de cîntece populare a lui Vasile Alecsandri, eveniment important pentru folcloristca și literatura noastră (1852) ; c) Prelucrările și motivele folclorice în literatura cultă a vremii cu precădere la V. Alecsandri.

3. Poezia de revoltă socială în contact cu lucrările socialiștilor utopici (Boliac — „Muncitorul", „Clăcașul" ; Eliade Rădulescu — „Santa cetate").

4. Drama istorică romantică, respectînd normele hugoliene din prefața la „Cromwell", împletește tematica istorică cu cea socială (Hasdeu — Răzvan și Vidra", Alecsandri — „Despot Vodă")..

5. Lucrări cu problematică istorico-socială în proză : Russo — „Cîntarea României", scriere profetică romantică.

6. Nuvela romantică sentimentală fără o valoare artistică deosebită (C. Negruzzi — „Zoe", „O alergare de cai" ; Alecsandri — „Buchetiera din Florența", „Dridri").

7. Apariția în roman a eroului romantic neînțeles (Bolintineanu — „Manoil" ; Grandea — „Fulga").

III. Tendințe realiste în începuturile romanului românesc (Kogălniceanu — „Tainele inimii"). Se grefează pe arta clasică a lui La Bruyère, fiziologiile balzaciene (Negruzzi — „Fiziologia provincialului", Kogălniceanu — „Provincialul la Iași"). Elemente realiste în romanul „Ciocoii vechi și noi". Depășirea clasicismului printr-o tipologie realistă în comediile lui Vasile Alecsandri („Rusaliile", „Chirița în Iași", „Chirița în provincie").

Încheiere.

Coexistența diferitelor tendințe și curente în momentul de făurire a beletristicii moderne dovedește străduința scriitorilor de la 1848 de a încetăți nenumărate genuri și specii, de a făuri o literatură națională bogată, la nivelul literaturii universale a vremii.

---

[1] V. Alecsandri, Prefața la Scrierile lui Constantin Negruzzi, vol. I, Buc., 1872.

Scanned with OKEN Scanner

B. Lucrare

Dezvoltarea tîrzie a literaturii române moderne a determinat ca o serie de curente şi metode succesive în alte literaturi să se afirme paralel şi să se împletească unele cu celelalte, fără mari contradicţii, oponenţe sau lupte literare.

După pătrunderea modelelor antice în cultura noastră, prin neorenascentismul limitat al cronicarilor şi mai extins al Şcolii ardelene (în special în „Ţiganiada"), paralel cu elaborarea teoriei şi terminologiei literare, se precizează cîteva principii ale clasicismului. Unul dintre scriitorii mai ataşaţi clasicismului decît alţi creatori ai vremii e Gheorghe Asachi. În 1813 publică Dicţionarul de rime „Rimario Moldavo", care merge pe linia clasicistă de a nu admite decît cuvinte nobile în literatură. După un număr de articole care conţin generalităţi de estetică şi istorie literară, el formulează concepţia sa clasică în prefaţa Colecţiei de poezii din 1836, din care menţionăm un pasaj semnificativ : „Îndreptat de pilde clasice şi de firea limbii, m-am sîrguit a urma sistemul care cere ca poezia, care este productul cel mai ales al cugetării prin simţire înălţată, să răsune prin ziceri elegente şi armonioase, încît de asemenea prelucrată fiind limba, va putea a se arăta vrednică de a sa strălucită spiţă cu acea italiană". Lirica lui Asachi e pătrunsă, cum observa G. Călinescu, „de unda clasicismului întîrziat"[1]. (Către Italia). Poetul este şi autorul unor satire şi fabule. „Satiră asupra omului", localizarea indicată ca „imitaţie după Boalo" şi ciclul Anacreontice care îşi păstrează şi astăzi vioiciunea. Proza sa de inspiraţie istorică se colorează cu tonuri romantice pe fond clasic cavaleresc („Mazepa în Moldova", „Ruxandra Doamna").

Tendinţele clasice sînt susţinute şi de Barbu Paris Mumuleanu în prefeţele la volumele de versuri „Rost de poezii" (1820) şi „Caracteruri" (1825), care pledează pentru urmarea modelelor clasice. El îşi arată admiraţia faţă de „Plutarc", de Troada vestitului Omir, de Aristofan, Euripid, Esiod, Virgil şi Ovid" şi, de asemenea, faţă de „Rasin şi Boalo", care „nu puţin naştere de duh şi fantezie au arătat", „Rost de poezii" păstrează nota de jelanie a lui Conachi chiar în subiecte revoluţionar-patriotice ca „Plîngerea şi tînguirea Valahiei", „Caracterurile" pornesc în mod evident de la opera lui La Bruyère. Două de mai mare originalitate pot fi înrudite cu istorioarele lui Anton Pann : „Ipocritul" şi „Defăimătorul".

Heliade Rădulescu, personalitate prestigioasă, reprezintă cel mai mult coexistenţa unei diversităţi de direcţii într-o activitate foarte cuprinzătoare. Încă din 1822, el îşi propune traducerea „Artei poetice" a lui Boileau pe care o realizează fragmentar în 1837. O prelucrare după „Gramatica poeziei" a lui Levizac şi Moysant, apărută în 1831, se întemeiază pe opera enciclopedistului Marmontel, pe care Heliade îl urmează în deaproape şi în „Cursul său de poezie generală". Articolul de căpetenie pentru expresia principiilor sale estetice este „Serafimul şi heruvimul şi visul", (1835), unde afirmă ideea imitaţiei naturii cu acea

[1] George Călinescu, Istoria literaturii române..., 1941, pag. 99.

Scanned with OKEN Scanner

diferență existentă și în clasicismul francez între adevărat și verosimil (Le vrai et le vraisemblable). Imitarea naturii frumoase și construirea omului universal trebuie să se călăuzească după regulile stabilite de scriitorii din vechime, consacrați de-a lungul veacurilor. Dacă pe planul teoriei literare, Eliade nu trece de enciclopedismul lui Marmontel, în domeniul beletristicii poate fi considerat ca un deschizător de drumuri al curentului romantic. El este printre primii care popularizează prin tălmăcirile sale „Meditațiile" lui Lamartine (1830) și „Poeziile" lui Byron (1837—1839). În perioada primei jumătăți a secolului al XIX-lea vom observa de altfel la mulți scriitori o concepție estetică cu fundamente clasice, consolidată în școlile franceze din țară și străinătate și a unor tendințe literare romantice corespunzătoare gustului și năzuințelor contemporane. În vasta operă a lui Eliade, alături de intenții de epopee — („Mihaida"), satire și fabule, găsim poezii de structură romantică de felul „Sburătorului" și o proză pamfletară având o tipologie unde clasicismul este părăsit în favoarea realismului („Domnul Sarsailă autorul", „Cuconul Drăgan", „Cuconița Drăgana"). Desigur, după cum arată Paul Cornea, „decisiv e să vedem ce reprezintă ca pondere în totalul operei momentele de adeziune la idealul clasic. Să urmărim în ce direcție se conturează realizările cele mai de seamă și ce unghi de refracție capătă sub condeiul său diferite teme abordate, să descoperim care e timbrul caracteristic al scrisului și ce fel de împlinire reclamă principalele valențe intelectuale și afective ale omului"[1]. Autorul considera opera lui Eliade tributară mai curînd romantismului înălțat pe baze raționaliste.

Tranziția de la pastorală la lirica romantică se petrece și într-o serie de poezii ale lui Grigore Alexandrescu. Grigore Alexandrescu excela, în școală, în cunoașterea și recitarea clasicilor antici și francezi, iar vocația sa satirică îl îndruma spre modele ilustre. În același timp, el poate fi considerat însă un precursor al meditației romantice eminesciene. D. Popovici îl definea astfel: „Concepție și atitudini proprii secolului luminilor, admirația trecutului și sentiment al naturii, toate aceste subliniază dubla articulare spirituală a scriitorului care va admira și imita pe Voltaire și Boileau, care va admira și traduce pe Chateaubriand și pe Lamartine"[2]. De poezia clasică îl leagă pe Alexandrescu epistolele, fabulele și satirele. Prin caracterul lor critic pronunțat și originalitatea realizării, fabulele lui Alexandrescu constituie momentul de înflorire maximă a speciei în țara noastră („Cîinele și cățelul", „Boul și vițelul", „Lupul moralist", „Toporul și pădurea"), iar „Satiră. Duhului meu" constituie un exemplu al durabilității satirei clasice în lirica românească. Lirica cu caracter meditativ pe probleme personale sau pe teme naționale și umanitare se înscrie la el pe linia lui Young, Lamartine și Byron. În „Adio la Tîrgoviște", „Umbra lui Mircea. La Cozia", „Mormintele de la Drăgășani" și „Răsăritul lunii. La Tismana", poetul evocă trecutul, pentru a-l da drept pildă de vitejie contemporanilor, ca și Cîrlova, Eliade și Bolintineanu. Tonul melancolic elegiac este pro-

[1] Paul Cornea, Studii de literatură română modernă, Edit. pt. lit., 1962, pag. 181
[2] D. Popovici, Romantismul românesc, Lyceum, 1969, pag. 251.

Scanned with OKEN Scanner

priu lui Alexandrescu ca și mult mai pronunțatul sentiment al naturii. Acest ton se simte și într-o poezie de revoltă, expresia ideilor luministe, cum este „Anul 1840", ceea ce l-a determinat pe Eminescu să-l caracterizeze în Epigonii „palid stinge Alexandrescu (...) candela sperării". Poemul „Anul 1840" e caracteristic generației revoluționare printr-un romantism izvorînd din secolul luminilor și dînd glas unei concepții umanitariste. Totodată însă, asemenea versuri merg mai departe, deschizînd drum liricii eminesciene, poetul îndoindu-se de posibilitatea fericirii.

Reprezentant al liricii de meditație, Cîrlova trece și el de la pastorală și producție preromantică la poezia romantică („Păstorul întristat", „Marșul oștirii române", „Rugăciune").

Romantismul constituie orientarea dominantă a perioadei și are căi proprii în cultura noastră, operele cele mai ilustrative fiind puse în slujba misiunii istorice a mișcării revoluționare de la 1848. Creațiile beletristice sînt critice la adresa feudalismului și militează pentru progres și pentru un ideal patriotic. Din punct de vedere programatic, această orientare specifică literaturii noastre, se cristalizează în revista *Dacia literară* (1840). Desigur, primele jaloane existau înainte de apariția revistei, ca exemplu putînd fi dată activitatea lui Negruzzi, însă celebra „Introducție" a lui Kogălniceanu le definește și le convertește în principii călăuzitoare pentru realizarea unei literaturi naționale. Kogălniceanu, după ce arată contribuția lui Eliade și Asachi la înființarea presei românești, se ridică împotriva dorului imitației care „s-a făcut la noi o manie primejdioasă". El combate avalanșa de traduceri gata să sufoce mlădițele creației originale și cheamă pe scriitorii din toate regiunile locuite de români la făurirea unei adevărate literaturi a poporului. În acest scop, el îi îndrumă spre izvoarele de inspirație majoră ale istoriei, realităților contemporane și folclorului. Interesul pentru istorie poate fi privit ca un aspect al romantismului determinat desigur la noi de stringente necesități social-politice. Acum se pun bazele istoriografiei moderne, pornind de la concepția că istoria o face poporul și stabilindu-se în raport cu aceasta rolul personalității (Bălcescu — „Românii supt Mihai Voievod Viteazul", „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei Românilor", Mihail Kogălniceanu — „Lecția de deschidere a cursului de istorie națională"). Atît Bălcescu în colaborare cu Treboniu Laurian, cît și Kogălniceanu, înființează reviste și colecții de studii și materiale documentare („Magazin istoric pentru Dacia", „Arhiva românească"). Istoricii investighează epoca de dezvoltare a neamului în toate privințele, alăturînd lucrărilor de istorie generală pe cele asupra evoluției unor instituții și categorii sociale (Bălcescu — „Puterea armată și arta militară la Români", „Starea muncitorilor plugari în diferite timpuri"). Pentru a îmbogăți datele privitoare la soarta Domnului și a Curții cu altele legate de starea tuturor claselor sociale, se apelează la folclor. Creația populară, expresia geniului național, capătă o mare însemnătate în cadrul tuturor curentelor preromantice și romantice. În literatura română, o serie de studii subliniază valoarea documentară și artistică a folclorului (Negruzzi — Cîntece populare ale Moldaviei"; Russo — „Poezia populară", Alecsandri — „Românii și

Scanned with OKEN Scanner

poezia lor"). Chiar în operele istorice propriu-zise, legenda se împletește cu sursa exactă, ca în „Românii supt Mihai Voievod Viteazul". Cu atît mai mult se imprimă caracterul legendar producțiilor beletristice pe teme istorice.

Tematica istorică este abordată de majoritatea scriitorilor vremii în intenția expusă de Alecsandri în studiul său despre Negruzzi, cînd consideră că poemul „Aprodul Purice" trebuie să fie „o palmă dată de trecutul glorios prezentului mișelit". „Aprodul Purice", inspirat din „O samă de cuvinte" de Neculce, și menit să facă parte dintr-o epopee — „Ștefaniada", are valoarea unui episod de sine stătător cu toate caracteristicile poemului romantic. În domeniul liricii, legenda istorică inspiră cicluri întregi (Bolintineanu „Legende istorice" ; Alecsandri „Legende"). Alături de poezia ruinelor existentă la Eliade („O noapte pe ruinele Tîrgoviștei"). Cîrlova („Ruinurile Tîrgoviștei") și Alexandrescu („Adio la Tîrgoviște"), alte poezii reînvie trecutul măreț al țării, cu vădite intenții educativ-mobilizatoare (Bolintineanu — „Cupa lui Ștefan"). Ideea demnității, care nu permite a răbda jugul străin, revine ades în „Dariil Sihastrul", „Dan, căpitan de plai" etc. Aureolarea trecutului și patosul romantic duc uneori, în special în Legendele lui Bolintineanu, la un retorism teatral, oferind material parodiei (Topîrceanu : „Mihai și turcii"), în ciuda unor aforisme memorabile.

Ca personaje, pe lîngă figurile glorioase ale domnitorilor care au luptat pentru neatîrnarea țării, apar chipurile oamenilor din popor, elogiindu-se profund vitejia lor (Bolintineanu — „Maria Putoianca", „Copil de casă", Vasile Alecsandri — „Dan, căpitan de plai", „Sergentul", „Peneș Curcanul").

Dar folclorul nu servește numai ca documentar istoric. Îndrumarea lui Kogălniceanu către tradiția populară depășește cadrele legendei vitejești și devine preocupare pentru toate speciile creației populare. Perioada de după 1840 este cea în care folclorul nu mai este reprodus accidental, ci cules cu grijă și oferit cititorilor cu conștiința valorii sale estetice. Rolul Culegerii lui Alecsandri din 1852 este deosebit de însemnat în această privință. Majoritatea scriitorilor vremii suferă înrîurirea producțiilor folclorice atît în poezie cît și în proză. Opera lui Alecsandri nu poate fi despărțită de izvorul folcloric, începînd cu primul volum de „Doine" și încheind cu feeria dramatică „Sînziana și Pepelea". La el apar ca personaje romantice haiducii (Groza), menționați și în memorialistica sau comentariile altor scriitori. Acești viteji sînt lipsiți la Alecsandri de pitorescul briganzilor din literaturile străine, păstrînd o dată cu măreția de justițiar, și autenticitatea de țărani răzvrătiți în cadrul unui fenomen contemporan la acea epocă.

Contactul literaturii române cu lucrările socialiștilor utopici are ecou în poezia de revoltă socială a lui Boliac sau Santa cetate a lui Eliade Rădulescu. Boliac utilizează deseori în versurile sale tehnica romantică, ca în „Fata de boier și fata de țigan", sau „Carnavalul", bazate pe procedeul antitezei. Chiar dacă valoarea artistică a operei lui Boliac nu e deosebită, pozițiile avansate ale scriitorului în privința dreptăților țărănești („Clăcașul") nu trebuie uitate, mai ales că vehemența cu care sînt cerute revine mai tîrziu în lirică, în opera lui Coșbuc.

Scanned with OKEN Scanner

De natură romantică sînt dramele naţionale „Răzvan şi Vidra“ de Hasdeu şi „Despot Vodă“ de Alecsandri, care respectă cerinţele lui Hugo din Prefaţa piesei „Cromwell“, socotită un manifest al romantismului. Aceste drame romantice au eroi excepţionali (unul de origine umilă, Răzvan), reunesc comicul cu tragicul ; repudiază regula celor trei unităţi ; se caracterizează prin tirade şi monologuri romantice. Pecetea romantismului românesc este pusă de prioritatea conflictului social-politic care în celelalte literaturi se include şi se subordonează celui sentimental („Ruy Blas“, „Hernani“).

Dintre lucrările cu problematică istorică şi socială, „Cîntarea României“ poate fi considerată o expresie a idealurilor de la 1848, într-o structură profetică de tipul celor ale lui Miskiewicz şi Lamennais, pe care o încerca şi Eliade în „Cea din urmă zi a unui proscris“. Conform cu prezentarea menită să o învăluie în mister, drept o serie aparţinînd unui călugăr necunoscut, opera lui Russo posedă retorismul profetului care biciuieşte starea prezentă şi aminteşte nostalgic de trecutul eroic, pentru a sădi în sufletele contemporanilor virtutea pierdută. Versetul biblic, antiteza, abundenţa tropilor, încărcătura afectivă vizibilă în topică, fac din această scriere una reprezentativă pentru romantism. Tot tributară romantismului, însă fără să ajungă la realizări remarcabile, se dovedeşte o bună parte a nuvelisticii sentimentale a vremei (Negruzzi — „Zoe“, „O alergare de cai“ ; Alecsandri — „Buchetiera din Florenţa“, „Dridri“). Eroul romantic neînţeles, însingurat, este creionat în romanul epistolar „Manoil“, de Bolintineanu şi revine în „Fulga“, de Grandea, cu o mai mare forţă protestatară şi un final asemănător cu biografia lui Byron care moare pentru eliberarea Greciei.

Romanele din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se caracterizează prin tendinţe realiste. Fragmentele din „Tainele inimii“ publicate în *Gazeta de Moldavia* (1850) şi identificate ca aparţinînd lui Kogălniceanu, în ciuda unor antiteze romantice, aduc o minuţie a detaliilor şi o observaţie ascuţită a caracterelor şi situaţiilor. E adevărat că înclinaţia către melodramă întunecă adesea intenţiile de reflectare realistă, dar aceasta, mai ales datorită urmării fidele a modelului străin, cu precădere romanul „Misterele Parisului“, de Eugène Sue („Don Juanii din Bucureşti“, de Pantazi Ghica, „Misterele Bucureştilor“, de Baronzi, „Misterele din Bucureşti“ de Bujoreanu).

Înrîuriri balzaciene se grefează pe moştenirea lui La Bruyère în realizarea fiziologiilor („Fiziologia provincialului“, de Negruzzi, „Provincialul la Iaşi“, de Kogălniceanu). „Misterele căsătoriei“, de Aricescu sînt o transpunere a romanului lui Balzac „Fiziologia căsătoriei“. Dar influenţa autorului Comediei umane va rodi abia mult mai tîrziu în beletristica noastră. Elementele romantice coexistă cu cele realiste în „Ciocoii vechi şi noi“, de Filimon, scriere definită de Lovinescu ca primul roman de observaţie socială. Romanul se deschide cu o fiziologie a ciocoiului de pretutindeni „dar mai cu seamă din ţara noastră (...) de la ciocoiul cu anteriu şi călimări la brîu al timpurilor fanariote pînă la ciocoiul cu frac şi mănuşi albe“. Tipul parvenitului, al unui Julien Sorel valah, cum îl caracterizează Călinescu, e realizat în cadrul romanului, unde procedeele romantice (finalul moralizator sau bucuria satanică a

Scanned with OKEN Scanner

lui Păturică) se împletesc cu cele realiste, printre care amănuntul caracteristic, descrierea semnificativă a interioarelor etc. Conflictul bazat pe antiteza romantică dintre tripticul onest Banul C. — Maria — Vătaful Gheorghe și imoralii Dinu Păturică, Andronache Tuzluc și Kera Duduca, lasă pe planul doi pe eroii neprihăniți și se încheagă în înfruntarea dintre Tuzluc — Păturică, fanariotul decăzut și spoliatorul său.

În comedie, tipurile clasice ca prețioasa ridicolă, cocheta, snobul, gelosul, dobîndesc de timpuriu o structură realistă legată de epocă și țară în piesele lui Alecsandri („Iorgu de la Sadagura", „Rusaliile", „Chiriţa la Iași". „Chiriţa în provincie"). Orientarea imediată către teatrul politic desăvîrșește pătrunderea realismului în teatrul comic.

Coexistența diferitelor tendințe și curente în momentul de făurire a beletristicii noastre moderne dovedește încă o dată cum prin toate mijloacele, încetățenind nenumărate genuri și specii încă neabordate, scriitorii anilor 1830—1860 au încercat să recupereze timpul pierdut și să dea glas cu fierbinte patriotism unei literaturi naționale bogate, la nivelul etapei în care se aflau alte literaturi.

Scanned with OKEN Scanner

Tendințe romantice parnasiene și simboliste în opera lui Macedonski

Plan dezvoltat

Introducere

În jurul personalității lui Macedonski a existat întotdeauna o mare diversitate de opinii atît datorită operei poetului, cît și firii sale. Putem considera că el exprimă o primă reacție față de romantismul predominant epocii și față de posteminescianism, reacție a cărei nevoie fusese simțită încă de la Vlahuță, care nu depășise însă o fadă imitație a versurilor maestrului său. Poezia lui Coșbuc, considerată de Gherea o reînnoire a liricii față de eminescianism, se înscrie pe altă traiectorie, nu ca o etapă nouă, în dezvoltarea liricii spre curentele moderne, spre sensibilitatea secolului al XX-lea.

Cuprins

Începuturile lui Macedonski, care la 19 ani scoate gazeta politică Oltul, sînt legate — ca și cele ale Luceafărului poeziei noastre — de predecesorii săi pașoptiști. La Macedonski, însă, se accentuează nota de critică socială pe linia lui Boliac. În 1880, el publică revista Tarara, în care duce o campanie antimonarhică, contigentă cu cea a poeților Contemporanului. Abia în cadrul cenaclului Literatorul și în coloanele revistei cu același nume, Macedonski ajunge la o maturitate a creației și a concepției de artă.

A. Concepția despre artă

De la început, din „Prefața" la volumul de poezii din 1882, se observă o atitudine contrară autonomismului artei, profesat de junimiști. El intră în polemică cu exponenții curentului *Convorbirilor literare, susținînd* misiunea educativă a poeziei. În această prefață, el emite și ideea respectului pe care forurile oficiale îl datorează artei. De la geniul neînțeles de contemporani, pe care îl găsim în poezia romantică, se ajunge la arta sacerdoțiu pentru că : „Arta are un scop moral de a înnobila simțirea și de a biciui viciurile". Această poziție, care ne amintește de prefața lui Boliac la volumul său de poezii, e axată pe caracterul educativ al liricii, dar privit tot din postura poetului profet. În prefață,

Scanned with OKEN Scanner

se manifestă reacțiile antiromantice. Poetul nu trebuie să fie plîngeros ca Lamartine.

Călinescu recunoaște poziția înaintată față de timpul său a lui Macedonski, arătînd că „avea un program și o școală, în vreme ce *Junimea* se bizuia pe cîteva puncte cu totul generale"[1].

De la început, Macedonski atrage atenția rigorii artistise. Geniul la el nu este înnăscut, nu apare spontan. Poeții nu se improvizează, ci se formează prin exercițiu, prin convingerea necesității de înnoire a artei.

Întîlnim în opera lui Macedonski o dorință profundă de inovare a artei poetice. Aceasta îl orientează din punct de vedere teoretic către simbolism.

B. Tendințe romantice în poezia lui Macedonski

În opera sa literară, se remarcă foarte multe puncte de înrudire cu Eminescu. Răsună la el ecourile romantismului macabru, mai ales în dezbaterea temei soartei și misiunii artistului. Se pot face multe apropieri între Scrisorile lui Eminescu și ciclul de Nopți al lui Macedonski. Satira eminesciană și chiar meditația romantică sînt vizibile ca înrîurire în „Noaptea de septemvrie" și „Noaptea de iunie", ca și în „Ocnele" și „Formele", unde accentele retorice ne aduc în minte poezia „Împărat și proletar". Dar încă din „Ocnele", observăm o luxurianță a decorului, o viziune grandioasă și ornată de tip parnasian. Un poem, în care coexistă și trăsăturile romantice și cele parnasiene și unde apar mugurii simbolismului, este „Noaptea de mai". Patosul romantic se alătură unui decor grandios și feeric stilizat „Fecioare în cămeși de in / Umplîndu-și ochii de senin", feți-frumoși izbindu-se cu portocale. Primele note simboliste se realizează prin transmiterea senzațiilor olfactive, prin numirile neologistice ale florei, prin refrenul pe linia de a deveni obsesiv : „Veniți, privighetoare cîntă și liliacul a-nflorit". În ciclul de Nopți, notele simboliste sînt încă puține, iar cele parnasiene apar mai curînd în scene picturale. Caracterul predominant al poeziei este însă cel romantic, îmbinînd modelul mussetian cu versul profetic al lui Eminescu.

Un loc aparte îl ocupă poemul mirajului : „Noaptea de Decembrie". În afară de finalul explicativ ca la romantici, sugestia muzicală simbolistă iradiază din tablourile exotice parnasiene realizînd o creație deosebită de originală. „Refrenul — scrie Tudor Vianu — domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfășurătoare, obsedantă"[2].

Împletirea de refrenuri din „Noaptea de Decembrie" îi dau structura unei simfonii. Pozele colorate de basm oriental constituie trecerea de la o extremă la alta : gerul și arșița, stări obiective, semnificînd în plan simbolic distrugerea („Și luna e rece în el și pe cer" față de „Și moare emirul sub jarul pustiei").

---

[1] Călinescu, Istoria literaturii române, 1941, pag. 463.
[2] Tudor Vianu : *Studii de literatură*, Ed. Ac., 1964, p. 408.

Scanned with OKEN Scanner

C. Tendințe parnasiene

Maniera parnasiană se va observa în alte poezii, fie în exotismul asiatic din „Niponul", fie în frescele bogate din „Ospățul lui Pentaur". Găsim reprezentate la Macedonski cele două direcții ale parnasianismului : viziunea primitivă, sălbatică, încărcată coloristic a lui Leconte de Lisle și de mică bijuterie, dăltuită, a lui Jose Maria Heredia.

D. Tendințe simboliste

Macedonski devine conștient un precursor al simbolismului românesc, pe care dorește să-l impună înclinațiilor artiștilor și gustului public. O serie de articole („Simțurile în poezie", „Despre poemă", „În pragul secolului"), exprimă diverse puncte de vedere privitoare la estetica noului curent. Trebuie să menționăm că Macedonski precede unele terminologii literare prezente la simboliștii francezi, cum este cel de instrumentalism pus în circulație în Franța de René Ghil („Tratatul despre cuvînt"). Cel mai însemnat articol este „Poezia viitorului" apărut în Literatorul în 1892. El consideră aici că poezia viitorului nu va „decît muzică și imagine, aceste eterne și principale sorginți ale ideii". În opera sa caută să aplice în special muzica, incantația simbolistă. Ideea care exista la simboliștii francezi, de a restrînge accesibilitatea artei pentru a o izola de filistinismul burghez, a interzice burgheziei josnice, contactul cu ea se argumentează în „Poezia viitorului" : „Poezia și-a creat un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei și pe care burghezimea sufletelor neariпate către aristocrația în arte nu va ajunge din fericire pentru poezie, să-l înțeleagă niciodată".

Tendințele simboliste în opera lui Mocedonski au la început un iz livresc. Se poate observa o aplecare către morbid, ceea ce îi va aduce poetul și porecla de Macabronski, ca de pildă, în „Vaporul morții". Morbiditatea din aceste versuri dezvăluie influența lui Rollinat, care s-a exercitat și asupra lui Bacovia. E evidentă înrudirea cu Baudelaire, care și el a constituit o tranziție poetică între romantism și simbolism. „Imnurile lui Satan" sînt mai mult de tipul satanismului romantic, în „Noaptea de fevruarie" însă, imaginile orgiace, senzuale, tind spre cele baudelairiene. Nu mai avem de-a face cu o simplă deplîngere a soartei victimelor sociale printre care se numără și prostituata, cum se întîmplă la romanticii întîrziați, ci cu o frenezie senzualistă. Mai puțin reușite ca însușire a tehnicii simboliste sînt tocmai poeziile pe care Macedonski le consideră proprii curentului, poeziile instrumentaliste. „Lupta și toate sunetele ei" și „Înmormîntarea și toate sunetele clopotului" al cărei motiv îl găsim în Clopotele lui Rebel rămîn stricte exerciții fără să creeze atmosfera simbolistă. În fond, ele nu sînt decît niște poezii în care se folosește onomatopeia, dar muzicalitatea nu este sugestivă. Mult mai originale în evoluția spre simbolism sînt Rondelurile cu simboluri florale sau exotice. Prin refrenul obsesiv, incantator, se transmite o stare sufletească („Rondelul rozelor ce mor", „Rondelul marilor roze"). Și poemele scurte cu refren sau numai cu poantă anunță tehnica simbolistă („Ura", „Pe balta clară").

Scanned with OKEN Scanner

Încheiere

Dacă în a doua perioadă a secolului al XIX-lea, Eminescu a fost poetul național din opera căruia își trag seva marii creatori al lirismului românesc, nu se poate contesta că Macedonski a fost pionierul înnoirilor, al momentelor de cotitură în poezia noastră. El singur a presimțit acest lucru, scriind: „Și cînd patru generații peste moartea mea vor trece / Cînd voi fi de-un veac aproape, oase și cenușă rece / Va suna și pentru mine a dreptății ceas deplin". Poet de un mare talent, Macedonski a fost un deschizător de drumuri, nerecunoscut însă într-o epocă în care încercările sale păreau încă stîngace față de genialitatea eminesciană cu care, în detrimentul său, a venit în conflict, iar cînd scrierile sale au corespuns sensibilității epocii, versul său datînd de mai bine de douăzeci de ani, a sunat îmbătrînit. Cu toate acestea, meritele lui incontestabile îl fac prin acea împletire a unor tendințe diverse și contradictorii în activitatea sa, să fie una din personalitățile cele mai interesante din literatura noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Mesianismul poeziei lui Octavian Goga

A. Plan

Introducere

Caracterul mesianic — una din trăsăturile fundamentale ale operei lui Octavian Goga.

Cuprins

1. Mesianismul social se integrează curentului romantic care face apel la miraculosul creştin şi recurge la atitudinea profetică militantă a eroului în lupta pentru libertate socială şi naţională.

2. Precursori : V. Cîrlova, Grigore Alexandrescu, dar mai ales Eliade Rădulescu („Biblice") şi Alecu Russo („Cîntarea României").

3. Cauze care contribuie la orientarea spre mesianism : a) Aspecte ale biografiei scriitorului ; b) Situaţia bisericii în Transilvania sub ocupaţia habsburgică : „Cetate de păstrare a existenţei noastre româneşti"[1] ; c) Folosirea termenilor religioşi permite exprimarea revendicărilor sociale, altminteri greu posibilă în Ardealul acelei perioade.

4. Transmiterea sentimentului patriotic prin intermediul evocării bisericii (Pe înserate), a istoriei naţionale sacre în contrast cu prezentul înjositor. (De la noi).

5. Caracterul social al mesianismului. Trăsăturile specifice profetului în opera lui Goga : profetul cheamă la lupta pentru dezrobirea ţăranilor de sub dubla asuprire — socială şi naţională („Apostolul"). Menirea mîntuitorului este izbăvirea socială („Clăcaşii). Nota socială se accentuează în cadrul evoluţiei mesianismului de la volumele de început pînă la cele din preajma celui de al doilea război mondial („Din larg"). Raporturile profetului cu divinitatea : el nu e un trimis al cerului, ci vesteşte cerului ce se petrece în ţară, nu este un propovăduitor al iertării, Dumnezeu îl întăreşte în revoltă („Apostolul", „Rugăciune", „Clăcaşii". Familiaritatea cu Cel de Sus („Moş Crăciun").

6. Elementul religios are mai mult o funcţie estetică.

7. Valoarea etică a poeziei mesianice ; unele infiltraţii semănătoriste („Cain").

---

[1] Octavian Goga, Chemarea pătimirii noastre, în Însemnările unui trecător, Arad, p. 67 (apud Ion Dodu Bălan, „Octavian Goga").

Scanned with OKEN Scanner

8. Figuri de stil, limba ; Procedeele predominant romantice ale mesianismului lui Goga (invocația, apostrofa, hiperbola) capătă simplitatea limbajului arhaic țărănesc prin abundența expresiilor populare și termenilor bisericești ai ortodoxismului. Lamentația profetului se împletește cu jalea doinei străbune.

9. Se observă cîteva accente ale simbolismului : sibilinicul, biografia vagă a magului („Strămoșii").

Încheiere

Stilul lui Goga izvorît din atitudinea mesianică face ca poetul fără să trăiască dramele cunoașterii, să deschidă calea tînguirii psalmilor lui Arghezi și Blaga.

Devotat țărănimii cum a fost Coșbuc, de o mare vibrație etică și patriotică precum Eminescu, Goga a dezvoltat într-o formă originală, unică, cele mai prețioase tradiții ale poeziei naționale.

B. Lucrare

Atitudinea mesianică este în poezia lui Goga o trăsătură fundamentală a operei sale, o expresie specifică a durerii și protestului său, izvorîte din suferința seculară a țăranilor ardeleni.

Mesianismul lui Goga se integrează ecourilor tîrzii ale romantismului, care pe de o parte înlocuise mitologia greco-latină cu cea creștină, iar pe de altă parte introdusese în literatură postura profetică a eroului, avînd drept scop chemarea la luptă pentru libertate socială și națională. „Din punct de vedere al istoriei literare, poate că din aceeași lume romantică a poeților vates coboară arderea de smirnă și tămîie a mesianismului social, căruia i se închină întreaga inspirație poetică a lui Goga", scria Tudor Vianu[1].

Mesianismul poetului este o trăsătură care se găsește la o serie de scriitori predecesori în literatura națională și universală. În spiritul lui Chateaubriand, Lamartine, Lamennais, Sinkiewicz, pașoptiștii au introdus în literatura noastră elemente de mitologie creștină. Pe aceeași canava ca și Lamartine vor crea Cîrlova și Grigore Alexandrescu poeziile lor intitulate Rugăciune. Accentele biblice profetice s-au manifestat în lucrări mai ample în opera lui Ion Heliade Rădulescu și Alecu Russo. Biblicele lui Heliade au menirea de a-i face pe români să tragă învățăminte din „protestația profeților, critica lor amară, lamentațiunile lor, chemarea, așteptarea unui mîntuitor". Pentru autor, soluționarea problemei sociale este cheia izbăvirii spirituale a cetății eterne. În Sancta Cetate, biserica se înlocuiește cu omenirea, poezia vădind clar influențele utopiștilor. Ca la Bălcescu, la Heliade domnii sînt investiți cu o misiune sacră. În cînturile epopeii neterminate Mihaida, arhanghelul îi inspiră eroului actele. În proza lirică a lui Russo, în forma versetului

[1] Tudor Vianu, Scriitori români, Biblioteca pentru toți, 1971, vol. 3, p. 83.

biblic și a lamentației sînt evocate etapele istoriei naționale, scoțîndu-se în evidență rezistența în fața imperiului otoman. Apelul la divinitate îmbracă îndemnul către fiii țării ca să se ridice pentru obținerea libertății „dinlăuntru" și „din afară". Antiteza dintre frumusețea patriei — țara fiind văzută ca un Eden — și nefericirea ei datorată jugului social și național, se repetă deseori în Cîntarea României.

Cîteva din trăsăturile mesianice ale ultimilor doi scriitori le vom regăsi în opera lui Octavian Goga. Cunoașterea cărților religioase, ca și întreaga atmosferă a epocii în care trăiește poetul ardelean sînt cauze care contribuie la închegarea acestor caracteristici ale operei sale.

Folosirea termenilor religioși are scopul de a exprima, într-o formă inteligibilă dar de neacuzat de către autoritățile habsburgice, îndemnurile sale de revoltă. „Condițiile locului, scrie Lovinescu, i-au impus ce e drept anumite norme și rezerve formale ; neputîndu-se exprima liber, el a trebuit adesea să se retracteze în formule vagi și misterioase, ocolind cuvîntul propriu, într-un amestec de bărbăție și jelanie și, mai ales, vaticinație vrednică de vechii profeți, în așteptarea frenetică a mîntuitorului, a dezrobitorului ce va răzbuna milenara nedreptate"[1].

Patriotismul lui Goga va izbucni nu o dată prin intermediul evocării bisericuței din satul natal și a conturării portretului preotului : „Domol purcede glas de schijă / De la clopotnița din deal / Să povestească lumii jalea / Înstrăinatului Ardeal (Pe înserate). În „De la noi", reluînd tipul de antiteză romantică din opera pașoptiștilor, a opoziției între trecutul glorios și prezentul mișelit, el recheamă timpurile de glorie ale lui Ștefan cel Sfînt, pe care îl vede ca pe un bătrîn arhanghel. Nota predominantă a mesianismului lui Goga rămîne însă cea profund socială. Profetul luptă pentru dezrobirea plugarului, a clăcașului, încovoiat sub povara dublei asupriri sociale și naționale. „Bisericuța din Albac" poate fi considerată o micromonografie a satului ardelean în suferință, văzut prin vălul nostalgic al amintirilor poetului. Reprezentativă pentru mesianismul lui Goga este poezia „Apostolul", în care recunoaștem chiar profilul tatălui său, ridicat însă la înălțime de simbol. Apostolul e prevestitorul lumii ce va să vie, el va lumina norocul acestui neam sfîrșit de jale. Suferind alături de poporul oprimat, e un moșneag „albit de zile negre", portretizat astfel printr-o imagine contrastantă. Ceea ce este caracteristic pentru Apostolul din opera lui Goga, este că el nu transmite voința cerului pe pămînt, ci dimpotrivă, dă de știre cerului de nenorocirea fără de margini a oamenilor. „Iar de prin văi / Purcede vîntul / Prin largul albelor văzduhuri / Să ducă cerului cuvîntul". Spre deosebire de însingurarea profetului eminescian, sceptică în privința răsunetului chemării sale, la Goga există o unanimitate în aprobarea profetului iar încrederea acestuia în izbînda luptei la care el îndrumă colectivitatea este nestrămutată. „Întregul popor ia aminte / Ascultă jalnica poveste / Și fusul se oprește în mîna / Înduioșatelor neveste / Moștenii toți fărîmă lacrimi / Cu genele tremurătoare / Aprinși

[1] Eugen Lovinescu, Texte critice, Lyceum, 1968, p. 200.

feciorii strîng prăseaua / Cuțitului din cingătoare" (Apostolul). Motivul biblic care revine mereu la el este cel al patimilor. Poetul însuși se vrea cel care să compună „cîntarea pătimirii noastre". Poezia „Rugăciune" e de fapt o artă poetică a lui Goga și reprezintă un manifest politic și social. Ca și Arghezi în „Testament", el se vede fiul țărănimii, purtătorul ei de cuvînt. El se adresează lui Dumnezeu ca să-l întărească în împărtășirea suferințelor poporului. „Alungă patimile mele / Pe veci strigarea lor o frînge / Și de durerea altor inimi / Învață-mă pe mine a plînge / Nu rostul meu, de-apururi pradă / Ursitei maștere și rele / Ci jalea unei lumi părinte, / Să plîngă-n lacrimile mele". Notele de decepție, de inadaptare ale demonului romantic, apar tîrziu în opera sa, în volumul „Din larg" (1939). Șerban Cioculescu, recenzînd acest volum în „Aspecte lirice contemporane", consemna că poetul ardelean, conștient de misiunea sa socială, nu-și poate socoti datoria împlinită o dată cu înfăptuirea deziderateloг naționale, deoarece în esența profetismului său stă un sîmbure de permanentă nemulțumire față de datele realității. „Un chiot strîmb îmi urlă la fereastră / Norocul lui mă mustră și mă doare / Nu-i visul meu în fericirea voastră / Eu am vestit o altă sărbătoare. / Mă-ntorc din nou spre culmi de-odinioară / Ca să nu-mi sfarm o sfîntă profeție / Cu ce mai am din vechea mea comoară. / Lăsați-mă să plec iar în pustie". Starea depresivă stăruie în „Isus pe valuri", sau „Tristia", unde poetul obosit cere pămîntului dezlegarea de greaua menire pe care i-a impus-o, în versuri amintind de „Moïse" al lui Alfred de Vigny. Spre deosebire însă de eroul poetului francez, care cere Domnului eliberarea pentru a dormi somnul pămîntului, cîntărețul prooroc al lui Goga roagă pămîntul să-și sloboade robul, căci ochii lui dornici de mister s-au surghiunit în ceruri.

Invocarea Domnului nu are în vedere la Goga principiul esențial al creștinismului, iertarea ca în poezia lui Cerna, unde Isus deși umanizat, continua să fie expresia acestui principiu. Dimpotrivă ea are drept scop înflăcărarea revoltei față de impilatori. La cuvîntarea apostolului, flăcăii simt dorul răzbunării și-și pipăie plășelele cuțitelor. În Rugăciune, se cere lui Dumnezeu : „În suflet seamănă-mi furtună / Să-l simt în matca-i cum se zbate / Cum tot amarul se revarsă / Pe strunele-i înfricoșate". Mesia este acela care trebuie să pună capăt prin răsturnare socială suferințelor țărănimii, după cum se vede în poezia „Clăcașii" : „Și sufletul înfiorat îmi spune / Că fătul ăsta al pătimirii amare / Și-al dorului ce moare-n așteptare / E solul sfînt, înfricoșatul crainic, / Izbăvitor durerilor străbune". La Goga, Ardealul este un Eden trist, opina George Călinescu. Această impresie poetul ne-o inspiră prin contrastul dintre suferințele țăranilor și frumusețea ținutului său natal : „La noi sînt codri verzi de brad / și Cîmpuri de mătasă / La noi atîția fluturi sînt / Și-atîta jale-n casă" (Noi). Antiteza, ca și în „Cîntarea României" de Alecu Russo, pregătește dorința de împlinire a idealurilor sociale și naționale. „Avem un vis neîmplinit / Copil al suferinței / De jalea lui ne-au răposat și moșii și părinții".

Scanned with OKEN Scanner

Personajele biblice sau tradiționale sînt tratate în opera lui Goga cu aceeași familiaritate ca și în creația populară.

În Colindă, moș Crăciun apare ca un moșneag căruia i se încredințează în ritmul doinei, realitățile aspre ale existenței țărănești. În opera poetului, chemarea puterilor divine e însă mai mult un pretext al protestului față de o situație strigătoare la cer. Ca eficiență, în Bisericuța din Albac. Dumnezeu e pus pe același plan cu împăratul, cînd i se cere soluționarea revendicărilor țărănești : „Tu știi cum ne-am trudit stingher / De-a pururi fără crezămînt / La Dumnezeu acolo-n cer / Și la-mpăratul pe pămînt". Funcția elementului religios, deși folosit mult mai frecvent, nu diferă atît de mult în opera lui Goga de cea pe care o posedă în poezia coșbuciană, unde se limitează la sporirea valorii estetice a tiradei retorice și imaginii hiperbolice. În Bisericuța din Albac, biserica devine o sinecdocă pentru a desemna întreaga Transilvanie elegiacă, ale cărei vise nu s-au împlinit încă : „Bisericuță din Albac / Tu ești a vremurilor semn / Tot bietul nostru plîns sărac / E-nchis în trupul tău de lemn. / Din ce-am cerut din ce-am gîndit / Atîtea rugăciuni cuprinzi / Și-atîta vis neîmplinit / Sub vechiul tău tavan de grinzi". Transpunerea realităților sociale contemporane în miturile biblice se observă în ciclul de sonete „Cain", subintitulat 1907, unde se întîlnesc unele tendințe semănătoriste. În „O țară știu", în chemarea către divinitate pentru a trezi în oameni duhul fraternității trădate, Goga aplică tot pe linia semănătoristă, principiul solidarității naționale, ca rezolvare a contradicțiilor sociale. Opoziția între sat și oraș slujește la el o campanie morală mai vastă, de regenerare a neamului, în spiritul concepției de viață a țăranului. Scriitorul mărturisește impresia pe care i-a făcut-o în această direcție lectura lui Dostoievski, de al cărui mesianism se apropie : „Atmosfera de mesianism, scormonirea durerilor, tendința aceea de mister care planează peste capul chinuitului scriitor rus, în Raskolnikof, și-au înfipt ghearele în sufletul meu din primul moment și mi-au dat o adevărată zguduire de nervi, care m-a ținut aproape un an de zile (...) Civilizația fiind vinovată, datoria mea era să mă desfac de ea ; și am făcut o întreagă teorie (...) de retărănire"[1].

Procedeele obișnuite ale mesianismului lui Goga — invocația, apostrofa, hiperbola — sînt specifice retorismului romantic. Arsenalul romantic capătă însă o simplitate bătrînească, o coloratură arhaică, datorită abundenței expresiilor populare și a terminologiei ortodoxe în stihurile sale. Lamentația profetului biblic se împletește cu jalea doinei străbune.

Am putea vedea în versurile lui Goga, în afară de notele romantice, și unele infiltrări simboliste. De altfel, o serie întreagă de simboliști se orientează în această perioadă, spre o poezie de factură biblică, spiritualistă : Verlaine, Claudel, Merejkovski, Maeterlink. Dar accentele simboliste se realizează la Goga mai curînd prin misterios, prin sibilinic,

[1] Apud I. D. Bălan, Octavian Goga, Editura „Minerva", 1971, p. 253.

Scanned with OKEN Scanner

prin acea biografie nedefinită a poetului, mesager al „celor fără neam și fără număr“ decît prin alte mijloace, iar poezia sa nu ajunge la dramele cunoașterii specifice poeților simboliști. Toate aceste tonalități se-mbină într-un timbru unic deosebit de original. „Cuvintele din sfera eclesiastică, scrie Ion Dodu Bălan și combinarea lor în contexte specifice concentrează în ele virtualitățile cele mai expresive ale stilului lui Octavian Goga, un stil riguros, viril, dar mai adesea și sibilinic și mesianic“.[1] Acest stil are meritul ca, fără ca poetul să fie frămîntat de contradicțiile iscate de problema existenței Creatorului, Goga să deschidă calea spre tînguirea Psalmilor lui Arghezi și Blaga. La aceștia, vocabularul biblic și folcloric capătă o nouă încărcătură, o altă semnificație.

Devotat țărănimii, cum a fost Coșbuc, personalitate de un vibrant lirism patriotic, precum Eminescu, Goga a dezvoltat într-o formă originală cele mai prețioase tradiții ale poezii naționale.

---

[1] Ion Dodu Bălan, Octavian Goga, Ed. Minerva, 1971, p. 206.

Scanned with OKEN Scanner

Direcții ale simbolismului românesc

Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere.

Simbolismul se cristalizează la finele secolului al XIX-lea, avînd rădăcinile în romantism și opunîndu-se parnasianismului, ca o nouă expresie lirică a afectului, care însă evită revărsările sentimentale, retorismul, patetismul. Constituindu-se într-o perioadă de reflux revoluționar, după înfrîngerea Comunei, expresia nemulțumirii față de societate ia calea individualismului, izolării de societate, desnădejdii însingurate, fiind ceea ce Lenin numea „revoltă în genunchi".

I. Caracteristicile simbolismului : 1) Împotrivirea față de prozaismul lumii burgheze, tendința de a o epata și totodată de a-i interzice accesul în sfera înaltă a poeziei. 2) Transmiterea prin vers a esențelor lumii, considerate altfel inaccesibile, uzînd de corespondențele între simțuri. 3) Surprinderea stărilor sufletești nedefinite și sugerarea lor prin simboluri coloristice, muzicale, senzații olfactive.

II. Geneza curentului. Denumirea aparține lui Moréas, care publică și un manifest al curentului : „Simbolismul", 1886. Verlaine numește mișcarea *decadism*. El alcătuiește în versurile sale cea mai reprezentativă artă poetică a curentului. („Arta poetică"). René Ghil fundează școala simbolico-armonistă și elaborează și o doctrină filozofico-instrumentistă („Tratat despre cuvînt" — 1886). Încă de la început putem discerne la simbolismul francez mai multe direcții ale curentului.

Cuprins

I. Apariția curentului în literatura noastră. Are loc în perioada posteminesciană, izvorînd din aceeași nemulțumire socială de după înfrîngerea revoluției de la 1848, dar revolta împotriva societății își caută alte forme decît ale epigonismului eminescian. Precursor — Macedonski, care intenționează o conștientă impunere a simbolismului atît pe plan teoretic, cît și în opera sa și a altor scriitori (articolele „Despre poezie", „În pragul secolului", „Simțurile în poezie", „Despre poemă). Principalul manifest : „Poezia viitorului" (1892) care nu va fi decît „muzică și imagine, aceste eterne sorginți ale ideii". Tendințele simboliste coexistă la el cu cele romantice și parnasiene. (Ciclul „Nopților", „Niponul",

„Ospățul lui Pentaur", „Poema rondelurilor"). Poezia sonurilor, considerată ca expresia instrumentismului („Lupta și toate sunetele ei", „Înmormîntarea și toate sunetele clopotului"), nu depășește onomatopeia, nu creează atmosferă. De factură simbolistă e mai curînd ciclul Rondelurilor („Rondelurile rozelor"). Această primă fază, încă livrească, mai are ca exponenți pe Mircea Demetriad, Gabriel Dona, Alexandru Obedenaru.

II. Iuliu Săvescu aduce în simbolism sfîșierile interioare de nevindecat și le sugerează prin peisajul exotic („La Polul Nord"). Traian Demetrescu, poet din curentul *Contemporanului*, trăiește sub semnul damnării într-un decor întunecat. E precursor al lui Bacovia, care-l citează sugestiv („Corbii, ah, corbii lui Tradem"). Creează o atmosferă apăsătoare, simbolicul corb planînd peste cîmpiile ninse („Corbii"). Muzica se exprimă la el prin noi valori instrumentale („Clavirul"). Ștefan Petică trece de la romantismul eminescian la prerafaelitism („Serenade demonice" — „Fecioare în alb"). Ele receptează lumea muzical și olfactiv în decorul rafinat citadin. Desperarea sa, senzualitatea spasmodică, îl alătură damnaților. Prin Dimitrie Anghel, poet elegiac, nevrozei depresive i se alătură cea de blîndă tristețe. În studiul său despre Anghel, Șerban Cioculescu arată că poetul se înrudește cu Samain, dar fără morbiditatea acestuia. El are darul de a sugera stările emoționale prin senzații olfactive („În grădină"), provocînd o beție de miresme. Se caracterizează prin delicatețe, candoare, aspirație la puritate. Admirator al lui Moréas, Anghel cultivă și în „Fantezii" simboluri florale, accentuînd corespondențele („Metamorfoză").

Tot în rîndul „blestemaților" trebuie să fie încadrat D. Iacobescu, mort de tuberculoză la 20 de ani. Poetul are acut sentimentul solitudinii, al apropierii morții, pe care îl refulează prin autoironie. Inadaptarea sa la o societate filistină și prozaică izbucnește în huiduieli, ca o răzbunare a tuturor neconformiștilor simboliști : Laforgue, Rimbaud („Scrisoare").

Încă înainte de 1900 se afirmă așadar două grupări simboliste cu direcții diferite. Una — cea a lui Macedonski, care se afirmă în *Literatorul* și continuă în *Forța morală* și *Ileana*, cealaltă — care-și va făuri organe proprii *(Insula, Revista celorlalți)*.

III. O grupare, care se intitulează simbolistă, se manifestă la revista *„Viața Nouă*, avînd în frunte pe Ovid Densușianu, teoretician al unei poezii energetice citadine. Fără reprezentări însemnate în literatura noastră, curentul este de menționat doar în opera de popularizare a simbolismului și a mijloacelor sale. Lovinescu polemizează cu Densușianu, acuzîndu-l pe acesta de incapacitatea de a pricepe esența simbolismului.

IV. Activitatea lui Ion Minulescu are drept rezultat asimilarea simbolismului de către marele public. Preferințele sale merg către Laforgue cu care se pot constata înrudiri poetice. Mai mult exterioare, mijloacele simboliste folosite de Minulescu au darul de a atrage atenția, de a fi frapante (Exotismul, cifrele simbolice, includerea numelor proprii celebre). De fapt, Minulescu, vrînd să pună surdină duioaselor porniri ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantice, își autopersiflează sentimentele, dînd versului său o notă parodică voluntară care devine și o parodie a manierismelor curentului simbolist. Prin intermediul acestei poezii însă pătrunde în marea masă a cititorilor, arta poetică simbolistă, deschizînd calea accesibilității altor reprezentanți ai curentului. Minulescu are o mare contribuție la îmbogățirea vocabularului poetic[1]. (Volume principale : „De vorbă cu mine-însumi", „Strofe pentru toată lumea", „Nu sînt ce par a fi").

V. Emil Isac întrunchipează o altă tendință a simbolismului. E direcția protestatară, exprimată printre altele, prin mijloacele refrenului obsesiv, prin care e adusă la cunoștință truda țăranilor („Plugarul") ; în spiritul lui Verhaeren e relatată viața grea din fabrici („Sirena fabricii").

VI. Cea mai autentică expresie a simbolismului românesc este reprezentată de o serie de poeți moldoveni, la care predomină tema monotoniei provinciale (Bacovia, Demostene Botez, Fundoianu).

Acești poeți dau glas în formule diverse simbolismului depresiv, inadaptării în societatea burgheză. Poezia lui G. Bacovia aduce o notă nouă și deosebit de autentică simbolismului, o notă de dezagregare, de descompunere a lumii. Scriitorii spre care înclină sînt Baudelaire, Rollinat și Poe, pe care-i citează în poeziile sale. El creează însă o operă de mare originalitate și autenticitate. Suferința cuprinde la el totul, întrînd adînc în anorganic („Lacustră"). Mijloacele simboliste contribuie armonios la crearea atmosferei de apăsare, de sufocare. Sonurile produse de clavir și vioară, culorile, în special albul, negrul și violetul, chiar greutatea obiectelor se îmbină într-o senzație unică. Profunzimea poeziei bacoviene e realizată prin pătrunderea stării psihice „din uman în mineral"[2]. Răzvrătirea împotriva automatismului sufletesc, provocat de o societate crudă care-l strivește pe om, ajunge la Bacovia pînă la demență. Anotimpurile sînt toate putride, sinistre, în special toamna („Fiori de toamnă", „Amurg de toamnă"), dar și iarna („Iarnă", „Amurg de iarnă") sau vara („Cuptor"), prin simbolul corbului, pestilența cadaverică, pete sangvine pe zăpada imaculată, ploi nesfîrșite. Abundă elementele mortuare („Plumb"). Dezarticularea interioară se vede în incoerența verbală, în gesticulația absurdă, vorbirea de unul singur. Atitudinea însinguratului nu este retorică, ca adeseori la Minulescu, ci posedă formele obișnuite ale necomunicării : plimbările nocturne pe străzile pustii, monologul abrupt, fără noimă, mai mult izbucnirea unei reverii. Acuza împotriva societății burgheze din „Serenada muncitorului", „Poema finală" dovedește că autorul lor avea nu numai conștiința inechității sociale, dar și certitudinea luptei și victoriei proletariatului. Îndreptarea nădejdilor spre clasa muncitoare („Nervi de primăvară") nu poate însă învinge oboseala poetului condamnat de a pleca „singur, neștiut de nimeni, mîhnit de crimele burgheze fără a spune un cuvînt" („Poema finală").

---

[1] Tudor Vianu, Postfață la : Ion Minulescu, Versuri, Ed. pt. lit., 1957, pag. 252.

[2] Vladimir Streinu : Bacovia : Plumb, comedii în fond, în : Pagini de critică literară, vol. I, Ed. pt. lit., 1968, pag. 37.

Scanned with OKEN Scanner

„Ducînd simbolismul depresiv protestatar la expresia lui ultimă, creaţia bacoviană a înscris implicit în istoria lirismului românesc o experienţă artistică din cele mai originale, cu însemnate urmări pentru evoluţia ulterioară a limbajului poetic", constată Dumitru Micu[1].

Încheiere

Simbolismul românesc se naşte ca o treaptă firească de evoluţie a liricii, de înnoire a ei. Pornind de la sensibilitatea eminesciană anticipatoare, el cuprinde tendinţe şi personalităţi diverse, avînd ecouri pînă în poezia lui Ion Barbu şi Philippide. Curentul înseamnă şi marchează în lirică o etapă nouă faţă de posteminescianism şi creează o altă tehnică, îmbogăţind aria poeziei şi dînd naştere unor reprezentanţi de seamă, cu profil puternic simbolist, ca George Bacovia.

La începutul secolului al XX-lea, curentul simbolist constituie un adversar al semănătorismului şi al seninătăţii patriarhale. El precede astfel înfruntarea între modernism şi tradiţionalismul gîndirist.

---

[1] Dumitru Micu, Literatura română la începutul secolului al XX-lea, Ed. pt. lit., 1964, pag. 291.

Scanned with OKEN Scanner

Orientări în critica literară interbelică

A. Plan

Introducere

Efervescența și înflorirea criticii literare în perioada interbelică.

Cuprins

1. Două direcții principale ale criticii literare :

a) determinismul ; reprezentanți : Ibrăileanu, care în etapa anterioară preluase și dezvoltase moștenirea gheristă, rămîne credincios principiilor fundamentale ale esteticii materialiste (Privind viața — 1919). Problemele care-l preocupă acum sînt realismul, specificul național, modalitățile de creație la diferiți scriitori.

Continuator al liniei conducătorului „Vieții românești" — Mihail Ralea ;

b) autonomismul ; reprezentanți : Mihail Dragomirescu, susținător în spirit dogmatic al punctelor de vedere maioresciene ; Lovinescu, al cărui aport e deosebit de important în dezvoltarea criticii literare contemporane. La început, discipol al lui Maiorescu, Lovinescu remarca singur evoluția criticii sale de la un relativism estetic naiv la impresionism și simbolism. Teorii noi în estetica și critica literară : sincronismul și mutația valorilor estetice.

George Călinescu, Tudor Vianu.

2. Fenomen caracteristic al criticei interbelice : în această epocă pozițiile criticilor aparținînd celor două direcții nu sînt radical opuse. Criticii încearcă să folosească cele mai bune metode pentru înțelegerea și explicarea în spirit larg a operei de artă. Ibrăileanu se va ocupa de probleme de analiză literară amănunțită, atingînd intuitiv impresionismul, Lovinescu și Călinescu operează cu multe concepte deterministe (facultatea dominantă, raportarea scriitorului la epoca în care creează).

3. Critica stilistică (Tudor Vianu).

4. Reprezentarea ramurilor diverse ale criticii, unele puțin încetățenite pînă atunci la noi : Articolul, studiul, cronica, recenzia, eseul, monografia, biografia, istoria literară (Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, G. Călinescu, V. Streinu, S. Cioculescu).

5. Studiul de critică literară capătă valoare de operă literară.

Scanned with OKEN Scanner

Încheiere

Bogăția de orientări, afirmarea unui număr mare de critici de deosebită competență și cu stil critic foarte personal au drept rezultat nu numai crearea unor auxiliare și stimulatoare ale fenomenului artistic, ci și a unor opere de valoare artistică în acest domeniu.

B. Lucrare

Critica literară cunoaște în perioada interbelică un moment de mare efervescență și înflorire. Continuînd tendințe din epoca anterioară, le îmbogățește cu opinii și atitudini multiple care pot îmbrățișa formulele literare noi de după primul război mondial.

În mare se discern două direcții ale criticii : cea deterministă care preia moștenirea gheristă și cea autonomistă, succedînd lui Maiorescu. Prima este reprezentată de Ibrăileanu, credincios și în anii postbelici principiilor fundamentale ale esteticii materialiste privitoare la „reproducerea realității" și „morala în artă", precum și definiției sale despre critică din „Spiritul critic în cultura românească" (1909) : „A face critică literară este a face anatomia, fiziologia și etiologia unei opere de artă". În „Privind viața", publicat în 1919 în *Însemnări literare*, el scrie : „Sistemele de gîndire și curentele artistice atîrnă de momentul istoric. Momentul istoric atîrnă de structura socială. Structura socială atîrnă de rezultatul luptelor dintre clase". Dar fiind receptiv la curentele filozofice ale vremii, ai căror autori sînt adesea reproduși în *Viața românească*, el face un mai mare loc analizei psihologice în opera sa. Fără să părăsească pozițiile determinismului, reiese limpede din articolul închinat lui Gherea în 1920, că va încerca să stabilească nu numai raportul artistului cu „mijlocul social", cum proceda predecesorul său, ci să descopere în ce constă originalitatea creatorului, care sînt particularitățile artei sale. Studiul „Creație și analiză" urmărește judicios cele două subdiviziuni ale procesului de elaborare literară. Chiar dacă în critica sa psihologică tinde spre un impresionism intuitiv, în portretul făcut lui Anatole France („Anatole France și Civilizația"), el opune raționalismul scriitorului francez, bergsonismului. Problemele care îl preocupă în această perioadă sînt realismul și specificul național al operei literare („Caracterul specific național în literatura română" — 1922). După el, scriitorul are misiunea de a crea o literatură realistă și națională. Cronica apreciativă la romanul lui Raymond, „Țăranii", include un atac împotriva idilismului și naturalismului în prezentarea mediului rural. Un exemplu citat cu satisfacție este proza lui Mihail Sadoveanu. Polemicile suscitate de teoria specificului național, așa cum o formula Ibrăileanu, determină intervenția lui Mihail

Scanned with OKEN Scanner

Ralea, în calitatea sa de continuator al liniei conducătorului *Vieții românești* („Fenomenul românesc", „Specific și frumos", „Etnic și estetic").

Punctele de vedere autonomiste au fost susținute în spirit dogmatic de discipolul lui Maiorescu, Mihail Dragomirescu, director al revistei *Convorbiri critice*. Pornind de la maiorescianism, Lovinescu, încă din primul său volum „Pași pe nisip", simte nevoia unei noi îndrumări a autonomismului. În Memorii, el și-a urmărit riguros evoluția criticii de la un „relativism estetic naiv" la critica impresionistă practicată în coloanele revistei sale *Sburătorul* în perioada postbelică. În 1925, în „Critice", Lovinescu arăta că gustul literar se schimbă de la epocă la epocă și, în conformitate cu el, se pot afirma o serie de scriitori corespunzători acestui gust. Teoria denumită „Mutația valorilor estetice" demonstrează că esteticul, reflectînd o plăcere care variază de la epocă la epocă, de la țară la țară și de la individ la individ, face ca estetica să se fărămițeze, de fapt, în tot atîtea estetici cîți indivizi există. O doctrină estetică pe baze strict științifice ar fi deci imposibilă. Cum poate fi definită atunci valoarea operei ? Prin sentimentul comun cu care e primită de societate, sentiment dictat atît de prestigiul unor mari artiști care răspund sensibilității epocii, cît și de etapa de civilizație a respectivei societăți, cuprinzînd și celelalte forme ale cunoașterii — filozofia, religia, politica etc. De asemenea, criticul trebuie să fie un om de gust care își poate raționa preferințele, raportîndu-le la un mare număr de puncte de comparație luate din istoria artei și din domeniul științelor morale. După Lovinescu, criticul are o menire însemnată în societate, în promovarea și încetățenirea operelor de artă. În „Mutația valorilor estetice", el scria : „A crea, a lua materia informă încă curgătoare, a o organiza, a o distribui în categoriile judecății estetice, a opera deci în inedit pe riscul propriei inițiative, nu există menire mai nobilă și satisfacție mai înaltă". Criticul alege, receptînd opera ca pe un întreg, din feluritele impresii pe care i le provoacă calitatea ei dominantă. impresii pe care i le provoacă, calitatea ei dominantă.

Sensibilitatea unei epoci nu se manifestă într-o singură țară, ci este legată de mentalitatea și climatul de dezvoltare a unor generații de pe o suprafață mare a globului. De la centru, unde apar idei artistice novatoare, și care este de obicei cel mai evoluat ca civilizație, aceste idei se preiau de către celelalte literaturi, adăugîndu-li-se un coeficient individual și național. Permanent există așadar un proces de sincronizare a beletristicii.

O dată cu timpul, partea vie a operei se pierde pentru sensibilitatea generației următoare și rămîne doar schema ei ideologică. Fenomenul estetic devine în acest fel un fenomen cultural care se încorporează documentului istoric. Critica ce îl explică își pierde și ea funcția estetică în favoarea celei tehnice. În ciuda opiniei că în general ideile novatoare

Scanned with OKEN Scanner

sînt legate de civilizațiile cele mai înaintate, nu trebuie să se dea, cum au făcut o serie de cercetători, o accepție cosmopolită sincronismului.

În „Mutația valorilor estetice", chiar în fragmentul în care consideră curentele moderniste drept reprezentante ale spiritului veacului, Lovinescu protestează contra exagerărilor lor, căci nu orice modă trebuie sincronizată sub toate aspectele. Criticul apără specificul tradiției, contestat de simboliștii Fundoianu și Davidescu. În schimb, el e de partea modernismului, împotriva tradiționaliștilor conservatori care considerau în mod retrograd problema specificului național. Ca și Maiorescu și Ibrăileanu, Lovinescu scoate în evidență geniul artistic popular, încercînd să meargă mai adînc în descifrarea specificului originalității noastre artistice care se poate găsi numai în producțiile folclorice. Dînd exemple din Creangă, Caragiale, Coșbuc și Slavici, el vede ca trăsături naționale duioșia și sentențiozitatea. Criticînd semănătorismul, el subliniază că tradiția nu trebuie să se ridice din mormînt ca o veșnică imputare, ci, dacă se poate, colaborînd cu noile forme, să devină un principiu creator de viață. În „Istoria literaturii române contemporane", el susține că esteticul nu trebuie să se plece în fața proeminenței factorului etnic. Artistul se reliefează în mod fatal în material sufletesc etnic, fără a-și preciza prin aceasta și gradul de valoare estetică. Crearea stilului național este termenul ultim, de altfel mereu evoluabil, spre care se îndreaptă orice artă. Era firesc ca Lovinescu să intre în conflict, datorită noilor sale puncte de vedere critice, cu reprezentanții altor curente critice ale vremii. Primul pe care-l combate este semănătorismul cu exponenții săi. Lovinescu arată tezismul acestei mișcări și respinge ideile lui Iorga, Chendi și Mehedinți, extinzînd critica nu numai asupra teoriilor lor, ci și asupra gustului lor literar. Dar el nu are o atitudine dogmatică, apreciind o serie de scriitori din jurul *Semănătorului* (Sadoveanu, Goga și Agîrbiceanu). Este limpede că Lovinescu nu se ridică împotriva literaturii rurale, ci împotriva pozițiilor retrograde semănătoriste. Acest lucru se vădește în analiza romanului „Ion", pe care îl consideră ca o epopee a satului, ca primul nostru roman obiectiv privitor la țărănime. Cu Ibrăileanu intră într-o polemică privitoare la specificul național, pe baza raportului dintre etnic și estetic. De asemenea, el combate pe Ibrăileanu făcînd o disociație între folclor și literatura cultă, în dezacord cu conducătorul *Vieții românești* care susținea că literatura populară este superioară celei culte. În „Istoria literaturii române", Lovinescu însă menționează la loc de cinste contribuția revistei *Viața românească* la dezvoltarea culturii noastre. Criticul zburătorist se opune și discipolilor maiorescieni, criticînd abuzul de estetism al lui Mihail Dragomirescu, spiritul dogmatic al acestuia. Atacurile erau de așteptat, deoarece și în monografia sa despre Maiorescu, el conchidea, considerîndu-l pe Gherea victorios în polemica cu mentorul

Scanned with OKEN Scanner

Junimii în calitate de prim exponent al criticii moderne de specialitate. Prin perceperea noului și conform teoriei sincroniste, Lovinescu devine susținătorul modernismului. Această atitudine are o deosebită valoare în perioada de după 1930, cînd și modernismul constituie în felul său o rezistență față de fascism. În volumul „Titu Maiorescu și posteritatea lui critică", el se adresează criticilor tineri ai vremii, cărora le atrage atenția să nu se sperie de presiuni : „Față de rezerva și chiar de acțiunea violentă a publicisticii, față de o literatură abătută de la linia normală a evoluției artistice, criticilor noștri le incumbă datoria unei atitudini militante bărbătești".

Fenomenul caracteristic epocii e tocmai că, în ciuda unor profesiuni de credință fie de partea autonomismului, fie de partea determinismului, pozițiile nu sînt radical opuse. Lovinescu recunoaște aportul gherist în promovarea criticii de specialitate și departe de a face abstracție de condițiile ce generează creația într-o perioadă dată, notează modul în care epoca are influență asupra operei de artă. Impresionismul său recunoaște existența trăsăturii dominante a operei de artă care stă la baza criticii lui Taine. Dar accentul cade mai mult pe timbrul specific, unic al produsului artistic și pe felul cum este transmis acest timbru cititorului. Ibrăileanu e conștient de necesitatea pătrunderii mai adînci în tehnica scriitorului („Note asupra versului", „Pe lîngă plopii fără soț", „Numele proprii în opera lui Caragiale").

Lui Lovinescu i-a revenit rolul de a face din critică o artă. Această nouă etapă a criticii a fost desăvîrșită de G. Călinescu. Într-o lecție universitară publicată în Jurnalul literar în 1947, el nota : „O istorie a literaturii este o adevărată comedie umană". Ideea provenea din felul cum fusese considerată opera lui Sainte-Beuve. Într-adevăr, Călinescu a reușit să dea viață școlilor, curentelor generațiilor literare trecute și prezente. Și la Călinescu intuiția criticului, bazată pe puncte de vedere impresioniste, constituie un punct de pornire. Dar el își făurește o metodă proprie diferită și de scientism și de istorism, și de impresionism și estetism, slujindu-se de fiecare, după cum necesită fizionomia particulară a fiecărei opere sau creator. „A face patologia și psihologia lui Hamlet, scrie Călinescu în „Principii de estetică", în 1939, a face sociologia lumii lui Dostoievski, ori a determina gîndirea eroilor lui, nu e de loc o lucrare în afara esteticii, ci critica literară însăși". Cu erudiția, gustul și talentul său excepțional, Călinescu realizează cea mai însemnată operă critică a acestei perioade : „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent" (1940), care a rămas pînă astăzi scrierea fundamentală a istoriei noastre literare. O lucrare de extrem de mare valoare, la fel de inegalată pînă acum, este și „Arta prozatorilor români" (1941) de Tudor Vianu. Ca și Călinescu, cu largi cunoștințe estetice și filozofice („Estetica", „Filozofia culturii"), criticul uzează de mijloace diverse pentru a ajunge la esența operei de artă. Tudor Vianu, fiind primul nostru critic cu formația de stilist, va aborda cu precădere acest

Scanned with OKEN Scanner

aspect al creației literare, clasificînd literatura în categorii stilistice, cu utile explicitări ale prozei și poeziei noastre interbelice.

În epoca dintre cele două războaie, datorită atenției acordate terminologiei de specialitate, sincronismului, artei criticului și investigației pînă la amănunt a creației literare, rolul criticii devine din ce în ce mai însemnat. De asemenea capătă valoare în stimularea literaturii și în analizarea ei munca periodică a cronicarului literar. Se remarcă o serie de critici care reușesc prin promptitudinea și justețea observațiilor lor, să descopere și să impună noi valori artistice. Printre aceștia se numără Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu și Panaitescu Perpessicius.

Preocuparea pentru literatura contemporană este dublată de o întoarcere spre trecut, cu noile mijloace de cercetare dobîndite. Pe lîngă istoriile literare ale lui Lovinescu („Istoria literaturii române contemporane"), Călinescu („Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent"), Vianu, Cioculescu, Streinu („Istoria literaturii române moderne"), precum și numeroase studii pe autori, apar și ediții științifice cu ample prezentări și cuprinzător aparat critic, care oferă posibilitatea unei aprofundări a operei sub toate aspectele (Cioculescu, Zarifopol : Ediția Caragiale ; Perpessicius : Ediția Eminescu ; Vianu : Ediția Macedonski). Biografia, ca auxiliar al istoriei literare, întregește cunoașterea scriitorului (Călinescu — „Viața lui Creangă", „Viața lui Eminescu"), iar monografiile se ocupă nu numai de scriitori, ci și de promontorii criticii literare (Lovinescu, „Maiorescu").

Critica literară se impune deci în perioada interbelică, cu ramurile ei diverse : articolul, studiul, cronica, recenzia, eseul, monografia, biografia, istoria literară, întocmind o vastă panoramă a literaturii române și străine, care își păstrează în linii mari pînă astăzi valabilitatea interpretărilor. Scrierea critică nu mai este un simplu reflex al literaturii, ci un act creativ cu valoare proprie. Între critici nu există numai o diferență de poziții, fiecare e cunoscut prin stilul propriu, personal, oglindind individualitatea sa. Stilul beletristic slujindu-se de tropi, ca în opera lui Lovinescu, specializat, dar cu legături surprinzătoare, pînă la paradox și de o mare îndrăzneală a expresiei la Călinescu, rafinat la Vladimir Streinu, dovedește o mare varietate de procedee care îmbracă judecata criticului în veșmintele cele mai atrăgătoare.

Încheiere

Rezultat al înfloririi literaturii de după 1920, presimțită de Ibrăileanu în studiul său „După război" (1919), bogăția de orientări și realizări a criticii literare devine la rîndul ei o cauză a stimulării literaturii, influențînd major creația literară a vremii.

Scanned with OKEN Scanner

Teme suplimentare

1. Ecouri ale literaturii luminilor în activitatea scriitorilor români.
2. Clasicism și romantism în proza lui Odobescu.
3. Umanism popular și realism folcloric în opera lui Creangă.
4. Tragi-comicul nuvelei „Două loturi" de I. L. Caragiale.
5. Romantism, realism și naturalism în proza lui Delavrancea.
6. Duhul balcanic în literatura noastră.
7. Tendințele curentelor avangardiste interbelice.
8. Lirismul prozei lui Zaharia Stancu.

Scanned with OKEN Scanner

Paralele

Scanned with OKEN Scanner

Paralela între comedia lui Alecsandri și Caragiale

A. Plan dezvoltat

Introducere

Între comediile lui Alecsandri și Caragiale, opere succesive în timp, există un decalaj inerent de profunzime a transpunerii aspectelor realității și de desăvîrșire artistică. Alecsandri este pionierul teatrului românesc și predecesorul lui Caragiale. Dar, pentru că multe din lucrările sale dramatice au rămas valori durabile ale dramaturgiei noastre, o comparație e posibilă și pune în lumină specificul și originalitatea artistică a celor doi scriitori.

Cuprins

Asemănări: 1. Își iau temele din societatea românească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Trăsătura principală a lumii pieselor lor: parvenitismul, care de la început în dramaturgia noastră, în comparație cu operele clasice ca „Burghezul gentilom" de Molière, își dezvăluie adînci rădăcini social-politice („Napoilă, ultraretrogradul", „Cleveticiul, ultrademagogul", „O scrisoare pierdută"). Personajele sînt călăuzite de ambiție, de interesul personal. 2. La ambii dramaturgi, comicul de situație scoate în evidență pe cel de moravuri și caractere. Prevalent la Alecsandri în toate comediile, la Caragiale el apare legat de încurcăturile din „O noapte furtunoasă" și din „D'ale carnavalului", în celelalte piese nefiind un declanșator al acțiunii. 3. Similitudini de situații: panica personajelor față de mișcările populare în „Iașii în carnaval" și „Conu Leonida față cu reacțiunea", citirea extaziată a articolelor demagogice din ziarele vremii în „Rusaliile" și „O noapte furtunoasă". 4. Mijloacele de caracterizare a personajelor: a) tipizarea prin nume proprii mai subtile la Caragiale decît la Alecsandri[1]; b) prin limbaj, împestrițat cu franțuzisme, latinisme și avînd formule caracterizatoare (Exemple).

Deosebiri: 1. Aria tematică mai largă la Alecsandri (50 de lucrări dramatice), dar cu realizări mult mai inegale; 2. La Alecsandri, piesele se caracterizează printr-un comic buf. La Caragiale, satira are un gust amar; 3. Dozarea mijloacelor de tipizare cu aceeași unidimensionare a personajelor, este însă mult mai autentică și mai reușită la Caragiale.

[1] G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, B.P.T., 1968, vol. I, p. 281.

Scanned with OKEN Scanner

Exagerarea comicului verbal la Alecsandri se face cîteodată în detrimentul unei complexități de procedee; 4. Rolul moral-educativ al teatrului apare la Alecsandri. În final, cei buni triumfă, cei răi sînt pedepsiți. Alecsandri însuși, în prefața la „Teatru" (1875), consideră teatrul ca o tribună de ameliorare a moravurilor. La Caragiale este pusă în evidență descompunerea și vicierea societății contemporane, tocmai prin deznodămîntul care este o culme a acestei vicieri (descoperirea legăturii de șiac de către Jupîn Dumitrache, crearea personajului Agamiță Dandanache, proiectul Titircă, Sotirescu et Compania); 5. Față de realismul cu încă vizibile influențe din literatura universală, față de optimismul specific al teatrului lui Alecsandri, opera lui Caragiale este o expresie desăvîrșită a realismului critic de mare originalitate; 6. Izvorul folcloric existent în comedia lui Alecsandri nu este folosit de Caragiale.

Încheiere

Comedia lui Caragiale o continuă pe cea a lui Alecsandri, pe o treaptă superioară, fără să umbrească meritul de pionier al acestuia. O serie de comedii bufe degajînd voie bună, cum sînt „Chiriția în Iași" și „Chiriția în provincie", au rămas în repertoriul permanent al teatrului nostru. Primite cu satisfacție, comediile scriitorului moldovean nu au întîmpinat nici o piedică în perioada de făurire a dramaturgiei originale. Față de comediile lui Caragiale a existat o rezistență vehementă a reprezentanților claselor dominante, o acuză de imoralitate, care a generat o critică de sprijinire a lor de către critica literară de prestigiu. Astfel, stimulînd și critica literară în aprecieri interesante și valoroase, piesele lui Caragiale s-au înscris în patrimoniul literaturii naționale și universale.

B. Lucrare

Deși își au geneza în același secol, comediile lui Alecsandri și Caragiale apar ca două etape diferite ale dramaturgiei noastre, prima constituie încă un pionierat, pe cînd cea de-a doua o aduce pe cele mai înalte culmi. Conștient de multe ori de activitatea de început în anumite domenii, Alecsandri în 1852 în „Repertoriul la teatrul românesc", unde sînt incluse cîteva din piesele sale, scria: „Mai toate piesele ce am adunat au fost compuse în potrivire cu puterile artistice ale unor începători pe scena românească". Iar în introducerea la ediția „Teatru" (1875), el observă că sînt trei lucruri de creat pentru a se dobîndi un rezultat satisfăcător: limba, jocul actorilor și educația publicului. În mare parte, Alecsandri a reușit să pună bazele comediei și ca text și spectacol. El merită să fie socotit un precursor al lui Caragiale, care a dezvoltat tematica, mijloacele de realizare artistică ale pieselor lui Alecsandri, aducîndu-le la cel mai înalt grad de originalitate națională. Dar pentru că multe din piesele celui dintîi au rămas valori durabile ale

Scanned with OKEN Scanner

literaturii noastre, se poate întreprinde o paralelă între cei doi oameni de teatru, care să pună în lumină specificul artei lor.

Atît opera lui Alecsandri cît și a lui Caragiale, privesc o realitate socială asemănătoare, căci marile creații ale dramaturgului moldovean, ca și operele autorului „Scrisorii pierdute", surprind aspecte ale societății românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Trăsătura principală a mediilor satirizate de cei doi scriitori este parvenitismul, fie că el caracterizează pe boiernași, ori burghezia mică și mijlocie. Dar el nu se arată doar prin înlocuirea educației printr-o spoială de cultură, în scopul de a face față în societate ca în „Burghezul gentilom", de Molière. În teatrul românesc, de la început parvenitismul părăsește aspectul său strict monden și dezvăluie adînci rădăcini social-politice. Napoilă vrea egalitate numai cu cei mari : „Să fiu ena mu che ena su cu vornicul Hîrzobeanu și Logofătul Protipendescu (...) dar nu egalita cu Barabulă și Badea Trohin, văcariul". Jupîn Dumitrache consideră cu dispreț pe „coate-goale", pe „scîrțai scîrțai pe hîrtie" de pe treapta sa de negustor cu stare, dar se simte măgulit de atenția pe care o acordă Ziței jurnalistul „cultivat". Personajele sînt mînate de ambiție, care declanșează majoritatea acțiunilor lor. Chirița vrea să fie isprăvnicească, iar eroii lui Caragiale aspiră toți la o situație de frunte în lume sau în administrația de stat. Din tiradele lor de familiști, de politicieni, de amorezi sau pensionari, se desprinde de sub un văl foarte străveziu de sloganе democratice, egoismul feroce, urmărirea interesului personal la care se mărginesc aspirațiile lor. Clevetici mărturisește „Vreau libertatea cea mai nemărginită a presei pentru ca să pot batjocuri cînd îmi place și pe cine îmi place" ; a rămas memorabilă discuția între Tipătescu și Cațavencu, în care județul este tîrguit cu toate funcțiile sale, ca o proprietate personală. În ultimă instanță, firele acțiunii sînt conduse de cele mai multe ori de capricii feminine, de năzuințele Chiriței, de amorul Ziței și, în special, de menajarea reputației coanei Joița.

La ambii dramaturgi, comicul de situații scoate în evidență pe cel de moravuri și caractere. Prevalent la Alecsandri, el se realizează în scene „bufe, enorme, dar care nu cad în trivialitate și produc un rîs sănătos"[1], în special în ciclul Chiriței. Totuși, travestirile ca cea a lui Leonaș apar astăzi naive, dintr-un arsenal molieresc depășit. Punctul de pornire al „Nopții furtunoase" este tot o confuzie comică, inversarea numărului de la poartă. Dar comicul buf se limitează la cele cîteva momente ale panicii lui Rică din final. Mai frecvent, comicul de situații din „D'ale carnavalului" se apropie de „Iașii în carnaval", cu aceleași surprize la scoaterea măștilor. Există similitudini nu numai de situații, ci și de personaje la cei doi dramaturgi. Clevetici, redactorul *Gogoașei patriotice*, pregătește pe viitorii demagogi de la *Vocea patriotului națională* sau *Răcnetul Carpaților*, ca și pe politicieni ca Farfuridi, al cărui discurs electoral este precedat de cuvintele lui Clevetici, proclamînd „respectul Convențiunii cu condițiunea de a fi schimbată în totul" ; tot Clevetici vorbește ca și Rică Venturiano de sufragiul universal. Unul din mijloacele de caracterizare a personajelor este numele

[1] G. Călinescu, V. Alecsandri, Ed. Tineretului, 1965, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

propriu în alegerea căruia Caragiale dovedește o mai mare subtilitate (Clevetici, Cațavencu, Brînzovenescu, Farfuridi, Galuscus, Guliță etc.). Aceeași remarcă se poate face și privitor la tipizarea prin limbaj unde demagogia se împletește cu ignoranța. Impestrițarea vocabularului cu franțuzisme și latinisme definește două tendințe proprii snobilor vremii de la „pusăciunea de plenipotințe" a lui Galuscus și „furculition" rostit de Guliță la „angel radios", exclamația lui Rică Venturiano și „parol ma chere, să mă-ngropi" a Ziței. Reîntîlnim cu mici diferențe gesturi și atitudini apropiate. De pildă, citirea extaziată a articolului de ziar, aparent de mare îndrăzneală civică, dar slujind mărunte nemulțumiri ale unor persoane sau categorii sociale. Galuscus admiră articolul publicat de Clevetici cu calificativul „sublim", Jupîn Dumitrache, cu constatarea : „E adînc". E de asemenea izbitoare asemănarea panicii față de revoluție a cuplului de boieri din „Iașii în carnaval" și a celor doi mici burghezi din „Conu' Leonida față cu reacțiunea", care înțeleg lupta cu voie de la stăpînire. Formulele de limbă caracterizatoare se observă la amîndoi dramaturgii, deși la Alecsandri mai apar încă drept niște refrene adesea incluse în cîntecelele comice de început de act sau de început și final de monolog (Clevetici : „Eu n-asud, eu sufăr tot, căci sînt mare patriot" ; Napoilă : „Ei bine, boieri dumneavoastră unde mergem ?"). La Caragiale, ele se topesc firesc în vorbirea curentă, devenind automatisme verbale : „Curat", „Ai puțintică răbdare", „Rezon".

Cu toate contingențele între comediile lui Alecsandri și Caragiale, discernem în mod firesc numeroase deosebiri. Aria tematică largă a dramaturgiei lui Alecsandri, autor a 50 de producții dramatice, e mult mai cuprinzătoare decît cea a autorului „Nopții furtunoase", care s-a concentrat numai asupra cîtorva aspecte ale realității, în schimb piesele sînt mult mai inegale ca valoare.

Chiar cînd intenția critică este vădită, comedia lui Alecsandri înclină către hazul fără ricanare, provocat de aparițiile grotești și întîmplările amuzante. Ritmul commediei del'arte este una din calitățile acestui teatru. La Caragiale, cum a remarcat pentru prima oară Titu Maiorescu, există gustul amar al satirei sub veșmîntul ridicolului.

La amîndoi dramaturgii, caracterele sînt unidimensionate. Dozarea mijloacelor de tipizare este însă mult mai rafinată la Caragiale. Exagerarea comicului verbal la eroii lui Alecsandri, din plăcerea verbiajului și a limbii stropșite, se face adesea în detrimentul unei complexități de procedee, unei îmbinări armonioase între ele. În ciuda travestirilor și loviturilor de teatru, deznodămîntul este lesne previzibil. Natura lui constă întotdeauna într-o lecție moral-educativă, cei răi fiind pedepsiți, cei buni triumfînd. Alecsandri însuși exprima în prefața la volumul „Teatru", 1875, convingerea sa că teatrul trebuie să fie o tribună de îmbunătățire a moravurilor. Această convingere se traduce pe scenă în finaluri moralizatoare. La Caragiale, fondul satiric se pune în evidență tocmai prin nonameliorarea defectelor și racilelor criticate duse chiar pînă la punctul culminant (găsirea legăturii de șiac de către Jupîn Dumitrache în finalul „Nopții furtunoase"). Într-un asemenea scop, autorul îl inventă pe Agamiță Dandanache pe care singur îl definește „mai imbecil decît Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu". Personajele satirizate

Scanned with OKEN Scanner

nu-și realizează la Alecsandri visele de mărire, pe cînd Caragiale demonstrează, prin proiectul Titircă, Sotirescu et Compania, că-i vedea ajunși în fruntea țării pe Cațavencu și Rică Venturiano. Față de realismul timid, cu unele modele străine, și față de optimismul specific dramaturgului moldovean, autorul „Scrisorii pierdute" atinge expresia cea mai desăvîrșită a realismului critic.

O altă deosebire între cei doi dramaturgi o constituie legătura cu sursele folclorice. În timp ce teatrul lui Alecsandri are contingențe cu creația populară, Caragiale nu folosește în comedii izvorul folcloric. Prin personaje de basm Alecsandri caricaturizează uneori tipuri politice ale vremii în feeria „Sînziana și Pepelea".

Ascuțimea și profunzimea observației, ca și realitatea psihică a eroilor, complexitatea intrigii și gradația savantă pune comedia lui Caragiale pe o treaptă superioară celei a lui Alecsandri, dar continuînd vădit drumul deschis de acesta. Gustul pentru teatrul buf determină ca unele creații ale lui Alecsandri, cum e „Chirița în Iași" și „Chirița în provincie", să nu-și piardă prospețimea. Teatrul lui Caragiale rămîne însă să reprezinte o întreagă epocă în caracterele ei esențiale, cu o mare specificitate și prin mijloace artistice neîntrecute pînă astăzi.

Alecsandri își începe activitatea pe tărîmul dramaturgiei într-o perioadă de avînt revoluționar, transformînd scena într-o tribună de afirmare a ideilor pașoptiste. Piesele sale sînt întîmpinate cu entuziasm chiar de la prima reprezentare în 1844 a comediei „Iorgu de la Sadagura". Succesul Chiriței este atît de mare, încît Millo compune o „Chiriță în voiaj" ca să satisfacă cerința publicului. Comediile satirice ale lui Caragiale provoacă scandal, se izbesc de rezistența unor elemente ipocrite și răuvoitoare care se drapează în mantia moralității și a patriotismului. E necesară intervenția unor personalități ale criticii literare, ca Maiorescu și Gherea, care, chiar dacă din unghiuri de vedere diferite, pun în valoare însemnătatea operei lui Caragiale. Cu acest prilej, critica teatrală se dezvoltă și ea, contribuind la efervescența beletristică și înflorirea ei maximă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Paralelă între eroul colectiv din „Răscoale" (L. Rebreanu) și cel din „Setea" (T. Popovici)

A. Plan

Introducere

I. Locul temei — lupta pentru pămînt a țăranului — în literatura noastră.

1. Temă de tradiție — înscrisă în diferite etape ale literaturii noastre epice.

II. Operele care au abordat-o — romane :

1. „Răscoala" — L. Rebreanu (în literatura interbelică).
2. „Setea" — T. Popovici (după Eliberare).
3. Cînd sînt scrise — temele lor.
4. Elemente comune : eroul colectiv — masa de țărani — lupta ei pentru pămînt.
5. Înainte de Rebreanu masa ca erou colectiv a mai fost prezentată de C. Negruzzi în „Alexandru Lăpușneanul" și de Duiliu Zamfirescu în „Viața la țară" și mai ales în „Tănase Scatiu".

Cuprins

I. *Rebreanu — „Răscoala"*

1. Cum creează Rebreanu imaginea masei — din acumulări de episoade — Episodul reprimării cel mai dramatic și caracteristic.

2. Arta scriitorului în realizarea scenelor de masă.

— gradarea episoadelor — punct culminant.

— pictează mișcarea masei realist — comparații cu elemente de natură, notație sobră, descripție concisă.

3. Nu se detașează un erou tipic din rîndurile țăranilor — Petre Petre e o slabă încercare de tipizare a țăranului revoltat.

4. Reprimarea — cele două grupuri se înfruntă : țăranii și armata burghezo-moșierească. Forța, dîrzenia țăranilor, exprimarea urii puternice.

5. *Finalul* — perspective de viitor — deși țăranii au fost înfrînți. Cuvintele lui Lupu Chirițoiu au valoare de mesaj.

II. „Setea" — T. Popovici.

1. Realizarea pe planuri geometrice. Cele trei puncte nodale ale romanului indică drumul spre conștiința de clasă.

Scanned with OKEN Scanner

2. Omul își dezvăluie personalitatea în momente de tensiune maximă și sub influența masei, concepția lui T. Popovici (Mitru Moț, George Teodorescu).

3. Țăranii din „Setea" nu mai sînt înfrînți, lupta lor pentru pămînt le aduce realizarea acestui dor secular, datorită conducerii de către clasa muncitoare în frunte cu partidul comunist.

4. T. Popovici este un bun regizor al scenelor de masă.

5. Scena de la Tîrnăuți — primul punct nodal — o treaptă de evoluție a lui Mitru și a țăranilor din Lunca — cunosc cuvîntul partidului — de a da pămînt țăranilor, de a face dreptate pentru cei umiliți. Mitru reacționează în sat naiv, copilărește dar afirmă adeziunea sa sufletească la lupta partidului.

6. Întrunirea cu moțoganii — conduși de Spinanțiu — al doilea punct nodal. Clarificarea lui Mitru — devine comunist prin înțelegerea conștientă a luptei partidului, a luptei de clasă. Cu el, se transformă majoritatea țăranilor (moțogani și luncani) și se izolează elementele dușmănoase care vor fi ulterior înfrînte (Picu, Cloambeș, Găvrila Ursului, legionarii, baronul).

7. Arta lui T. Popovici în înregistrarea mișcărilor de mase :

— folosește un personaj care comentează situațiile (Suslănescu) sau le organizează (Spinanțiu).

— Ironia și sarcasmul (cîntecul din final al moțoganilor : „Trăiască regele" — lovește cu putere în ordinea socială al cărei simbol este monarhul). Stilul de relatare, uneori.

8. Al treilea moment nodal — cavalcada prin pădure în urmărirea dușmanilor și criminalilor. Tot satul participă — aderă definitiv la puterea democrată ; dă romanului caracter de cronică.

9. „Setea" — roman al energiilor descătușate de avîntul Revoluției.

Încheiere

Valoarea celor două romane constă și în înrudirea elementelor esențiale : imaginea eroului colectiv — masa de țărani în acțiune.

B. Lucrare

„Chestiunea țărănească" și „setea" de pămînt (problema drepturilor țăranilor) a alimentat proza noastră, cu imagini multiple și variate, înscrise în etape literare și modalități artistice diferite.

Cele două romane în discuție — „Răscoala" (L. Rebreanu) și „Setea" (T. Popovici), care își trag seva artistică din același filon de viață țărănească : lupta pentru pămînt ; sînt romane de observație socială. Nu întîmplător ambii romancieri au avut aceeași orientare tematică. Și L. Rebreanu și T. Popovici se afiliază la tradiția literaturii ardelene și sînt atrași de momente sociale revoluționare în care istoria și timpul se precipită, dezlănțuind furtuni cu speranțe salvatoare sau cu realizări epocale (în cazul romanului „Setea").

Scanned with OKEN Scanner

Deşi detaşate în timp ca acţiune şi creaţie („Răscoala" redă memorabilul an 1907 şi apare în 1932, „Setea" ne introduce într-un moment istoric nou : lupta partidului, după Eliberare, pentru împroprietărirea ţăranilor muncitori, desfiinţarea moşiilor (1945) şi este publicată în 1958, cele două romane se compoziţioncază pe unele elemente comune pe care le situează în centrul acţiunii lor : şi în „Răscoala" şi în „Setea", toate planurile acţiunii converg către reliefarea momentelor de maximă încleştare a ţărănimii pentru obţinerea drepturilor ei, ridicarea în masă la luptă, momente care fixează şi măsura artei scriitorilor.

Pînă la apariţia romanului lui Titus Popovici, critica literară l-a considerat pe Rebreanu ca unicul scriitor în literatura noastră care a realizat, la un nivel artistic superior, scene de masă în mişcare. Este un adevăr de necontestat că scriitorul pictează magistral şi realist tălăzuirea masei de ţărani mai ales într-un moment culminant al naraţiei epice a răscoalei : reprimarea. Anterior lui, imaginea aceasta mai interesase şi pe alţi scriitori, pe Costache Negruzzi în „Alexandru Lăpuşneanu" şi pe Duiliu Zamfirescu în „Viaţa la ţară", cît şi în „Tănase Scatiu". Conflictul dintre ţărani şi Tănase Scatiu pregătit cu multă pricepere artistică, din „Viaţa la ţară", se desfăşoară la o tensiune ridicată, exprimînd ura şi îndîrjirea ţăranilor cît şi a exploatatorului lor. Uciderea Scatiului este analizată cu subtilitate psihologică şi sobrietate stilistică ; arta lui Duiliu Zamfirescu, în acest punct, culminează în crearea mulţimii ca personaj colectiv, anticipîndu-l pe Rebreanu, care desăvîrşeşte imaginea.

Rebreanu intuieşte magistral psihologia „gloatei"[1] şi din acumulări minime, din vuietul surd al mulţimii obidite creşte treptat revolta pînă la dezlănţuire. Episoadele se desfăşoară într-un ritm strîns legat de succesiunea reală, istorică a evenimentelor şi prozatorul îngroaşă şi dozează pe momente ecoul lor în conştiinţa maselor. La început, naraţiunea curge lent, oamenii strîng în suflete durerea şi îşi îndîrjesc mînia care se transformă în sete de răzbunare. Răscoala izbucneşte şi scriitorul subliniază cu limpezime aspectele proprii răscoalei : caracterul ei spontan, neorganizat, uneori chiar naiv, precum şi lipsa unui ţel precis în lupta ţăranilor, urmare directă a stadiului lor de înapoiere politică.

În focul luptelor, prozatorul nu este în stare să descopere individualităţi puternice de ţărani şi nici să le reliefeze cu vigoare pentru că urmăreşte dincolo de o anumită treaptă creşterea conştiinţei de clasă a elementelor celor mai avansate din masa răzvrătiţilor. În scena reprimării — istorisită cu o extremă sobrietate — se conturează cîteva figuri din imensul talaz anonim. Cea mai realizată şi complexă, tinzînd spre o tipizare, este a lui Petre Petre, călăuza strategică a ţăranilor. Dîrz în atitudine, inteligent şi cutezător, nu permite să i se calce demnitatea de om ; în faţa armatei, a primejdiei, îşi păstrează calmul pe care încearcă să-l transmită întregii mase de ţărani.

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 650.

Scanned with OKEN Scanner

Cu mare artă, Rebreanu înregistrează mișcarea masei în fața armatei adusă să reprime răscoala. Așteptarea atițată a mulțimii, mînia și disperarea ei se concretizează foarte puternic în gesticulația și sudălmile scrișnite ale grupului de țărani apăruți înaintea trupelor : — Oamenii se mișcă pe loc „ca o apă bătută de un vînt nehotărît. Era o legănare într-o parte și într-alta, căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfățișare războinică..." „Nu ne trebuie boieri ...Ați venit să ne omoriți ?... Noi nu ne speriem de soldați... ! Destul ne-au batjocorit ciocoii !... Huo, huo... ! Să nu trageți, fraților...!".

Ca o amenințare a acestei mări care fierbe și e gata să se năpustească peste maluri, Anghelina lui Nistor Mucenicul „țîșnește din mulțime cu copilașul cel mic în brațe, cu basmaua alunecată pe spate și părul ciufulit", se repede la Baloleanu, „zbierînd și blestemînd cu un glas desperat".

De partea cealaltă, a călăilor, spaima ascunsă se trădează în nervozitatea și nesiguranța ce se ghicește din fiecare mișcare a maiorului Tănăsescu. Calul lui parcă dansează sub loviturile ușoare și nevăzute ale pintenilor, își ciulește urechile la mișcările dezordonate ale cravașei. (Notația amănuntelor de mișcare subliniază stări interioare). Apoi, dorința de a termina cît mai repede și groaza cumplită că trupa nu va asculta ordinele izbucnesc în comenzi furioase, exprimate repetat și sacadat : „Trompet — izbucni maiorul. De ce nu suni, ticălosule ? Unde umbli, zevzecule ?... Aici, lîngă mine să stai, înțelegi ?"

Este un moment culminant de revărsare spontană a întregii uri acumulată de țărani, de secole, prins și transcris de Rebreanu magistral. El a fost pregătit și închegat din alte două scene de masă memorabile : încercarea prefectului să împace pe țărani cu făgăduieli demagogice și răfuiala cu asupritorii în toiul răscoalei. Gradația acțiunilor dramatice este un element primordial în arta scriitorului.

La Titus Popovici, pasiunea pentru o construcție geometrică precis calculată a planurilor prozei este vizibilă în dispunerea a ceea ce numim centrele nodale ale romanului, și anume cele trei scene de revoltă a masei, care nu mai este o izbucnire spontană, după acumulări de zbucium și suferințe, ci o mișcare pregătită în vederea unui anume scop. Prozatorul reliefează drumul spre formarea conștiinței de clasă a masei ; aceasta este, de altfel, obiectivul autorului romanului „Setea". Nu este vorba numai de o tehnică compozițională, ci de o concepție sau viziune asupra omului. Pentru Titus Popovici omul nu-și dezvăluie totalitatea personalității sale decît în momente de maximă tensiune și în contact cu masa.

Mulțimea aflată în clipe de mare tensiune socială și istorică modelează individul, îl silește să se arate în esența lui, tumultul masei completează și elucidează o atmosferă interioară. Și găsește satul într-un stadiu de înapoiere politică. Masa este mînată de impulsuri contradictorii, e vizată de rivalități naționaliste, stăpînită de superstiții înrădăcinate de veacuri. Dar datorită faptului că scriitorul literaturii actuale beneficiază de o viziune politică precisă asupra mecanismului luptei de clasă, fiindcă trăiește într-o altă realitate socială, depășește limitele ideologice ale marelui său predecesor literar.

Scanned with OKEN Scanner

Țăranii din „Răscoala" sînt înfrînți în lupta lor pentru pămînt, sînt uciși și aruncați din nou în mizerie. Cei din „Setea" își realizează dorul lor secular, obțin în urma luptei pămînturile, ies călîți și cu o conștiință de clasă avansată ; aderă conștient la lupta partidului pentru că acesta le-a deschis drumul spre o viață liberă și fericită. Din finalul „Răscoalei" rămînem numai cu o speranță, o previziune de viitor bazată pe încrederea în dreptate și în forța țărănimii. Cuvintele bătrînului Lupu Chirițoiu către Grigore Iuga au valoare de mesaj :

„N-a sosit încă ceasul dreptății, cucoane Grigoriță, dar trebuie să soscască odată și odată, că lume fără dreptate nu se poate !"

„Ceasul dreptății" este înfăptuit în „Setea". Comuniști ca George Teodorescu și Ardeleanu reușesc să colecteze șuvoiul revoltei țărănești, să-l strîngă în albia luptei revoluționare, în etapa respectivă a reformei agrare.

Cele trei momente nodale ale cărții marchează și etapele prin care trece conștiința țărănimii sărace pînă la clarificarea și aderarea conștientă la noul regim.

Mitru Moț nu mai este un Petre Petre neorientat în luptă. El își valorifică superior idealurile pentru că este ajutat de comuniști, de un alt timp istoric, cu o altă ideologie — ideologia marxist-leninistă. Din adunarea de la Tîrnăuți, menită să înlăture pe pretorul fascist (primul moment nodal al romanului) țăranii și Mitru — ca personaj tipic al evoluției țărănimii noastre — cunosc cuvîntul partidului și scopul luptei lui.

Activitatea comuniștilor le descătușează forțele imense care nu se mai pot întoarce la stadiul conservator al trecutului. Mitru, întors în sat, chiar pune în aplicare, spontan, ce a văzut la oraș : se declară comunist, alungă pe primar și pe jandarm și se instalează el primar. O faptă copilărească, naivă, dar plină de semnificație, simbolică ; el devine comunist cu sufletul, din sentimente sincere și apoi capătă învățătura și cunoaște tactica comunistă.

Dacă Rebreanu a pictat cu exactitate realistă și la nivel artistic superior mișcarea maselor de țărani, succesorul său Titus Popovici este un bun regizor al mulțimilor în mișcare. Scena întîlnirii dintre moțogani și luncani (al doilea moment nodal al romanului și etapa hotărîtoare, clarificarea conștiinței țărănimii) este magistral compusă de scriitor.

La început, schițează doar un decor sărac al drumului pe care apar moțoganii în frunte cu Spinanțiu (acolitul baronului Romulus Papp de Zerind). Luncanii sînt organizați și conduși de comuniști (George Teodorescu, Ardeleanu). Scena este sobră : „Îl înconjoară pe George, agitați. Unii-și luau coasele, furcile ; toți își stinseră țigările. George se gîndi mirat că în tîrg se bătuseră cu ungurii ca orbeții, iar aici erau neliniștiți. Se vedea. Aveau ceva de apărat de aceea ? Sau... în conștiința lor ?" Ordinele lui George sînt ascultate fără șovăire și țăranii se așază de-o parte și alta a șoselei.

Psihologia masei este surprinsă în mai multe momente și în imagini paralele : luncani — moțogani — reliefîndu-se și concepții opuse (Picu, Cloambeș, Găvrila Ursului). Alternanța de planuri sugerează mișcarea masei, care crește gradat, dar și a psihologiilor. Gligor a Habăului rîde

Scanned with OKEN Scanner

„Ca un zărghit", „că-i bucuros" în timp ce moţoganii „cîntau mereu Bine-mi taie cuţitu !", iar „Spinanţiu tremura tot ; nu ştia de cine-i era mai frică, de cei ce veneau în urma lui, de cei din faţă...". Cînd ia cuvîntul, Spinanţiu se întrerupe şi „se fistîci, îngrozit". Reacţiile fizice traduc neliniştea, frica, laşitatea, iar la ţărani mîndria dată de forţa masei (Bituşca „ieşise în faţă de tot, singur şi era tare fericit că-l vede toată lumea").

Acţiunile celor două grupuri de ţărani care se înfruntă sînt prinse într-o succesiune logică :

1. izbucnirea moţilor, discursul lui Gozaru este o adevărată declaraţie a drepturilor moţogăneşti alcătuită din întrebări sincopate, înghesuite, din frînturi de fraze şi interjecţii răstite : A luncanilor ? De ce ? Şi noi ? Slugi ? De ce ? A noastră ? Cine s'nteţi voi ? Ne mîncă păduchii ! (...) „Unde să mergem ? Unde ? Cu pruncii ? Ha ? Să fim slugi la noi ? Ha? Unde să mergem cu pruncii ?".

2. Pentru o clipă, comuniştii sînt uluiţi. Intervenţia lui Ardeleanu : „Şi dumneavoastră primiţi pămînt !" electrizează masa, schimbă omul.

În focul înfruntărilor, se clarifică gîndurile, se formează altă structură umană.

În al treilea timp, intervenţia patetică a lui Mitru fixează transformarea lui spontană, dar definitivă. Este un moment de culme în evoluţia lui, de la stările de revoltă anarhică (cu Cloambeş) pînă la înţelegerea conştientă a luptei de clasă.

Zguduit de umăr de George şi îndemnat să vorbească, Mitru simţi privirea „aceea cenuşie, tăioasă şi scormonitoare ; apoi simţi că se rupe ceva în el şi, într-adevăr, îl duru trupul de dinăuntru. Se scutură ca de apă, se smulse din mîna lui George, şi, întorcîndu-se spre luncani, zbieră :

— Nu vă pică obrazul de ruşine ? Nesătuilor ! (...) Ce vreţi să fie ei slugile noastre ? Ei nu-s fraţi, nu-s plugari ? (...) Sînt fraţi ! Şi de ei şi-a bătut joc baronul, ca de mine Cloambeş !

Noi ni-s de vină că nu ne-am gîndit la ei. Acuma, în preţu aista, îi trecem pe listă ! „Făcu stînga împrejur, merse la Gozaru şi-l luă în braţe. Celălalt tremura ca varga în mîinile lui şi Mitru auzea cum ceva-i cloncăne în gît. În sfîrşit, Gozaru se smulse, se întoarse şi spuse încet oamenilor lui : „Cîntaţi". Ei începură „Trăiască regele". Ironia, caracteristică lui T. Popovici, se revarsă în această frază laconică amară şi tragică ; ea se detaşează de moţogani şi loveşte cu putere în toată ordinea socială al cărei simbol este monarhul.

Al treilea moment nodal al romanului — cavalcada prin pădure, în noapte, în urmărirea bandei de legionari a criminalilor care-l omorîseră pe Ardeleanu şi pe Gligor înscrie aderarea definitivă a întregului sat la puterea democrată ; şi dă romanului caracter de cronică. Cîte o dată, regizarea mişcărilor de masă este transmisă de un personaj, trecută prin filtrul lui. (Suslănescu comentează scena de la Tîrnăuţi). Autorul împrumută optica lui, fără însă a i se identifica, spre a mări efectul artistic. Marşul ameninţător al moţilor indignaţi că nu capătă pămînt e reconstituit din perspectiva lui Spinanţiu.

Scanned with OKEN Scanner

Altădată pentru scenele de masă efective, cînd părăsește perspectiva vreunui martor, interpret al evenimentelor, Titus Popovici adoptă voit un stil de relatare corectă, obiectivă („Lucrurile se petreceau altfel : la o oră după deschiderea tîrgului . . ."). Dar și în înșirarea avidă de fapte, autorul urmărește reacțiile psihologice ale colectivității.

„Setea" rămîne un roman al energiilor descătușate de avîntul Revoluției. Deschide perspectivă prozei actuale care ar mai avea multe de spus, în paginile ei, despre țărănimea noastră.

Deși detașate în timp, cele două romane au reflectat evoluția vieții și luptei țărănimii noastre pentru pămînt. Izbînda acestei lupte a adus-o revoluția proletară („Setea").

Arta celor doi romancieri se înrudește și se ridică la valori artistice deosebite, dar și diferențiate în scenele similare de mișcare a eroului colectiv.

Teme suplimentare

1. Paralelă între nuvela istorică a lui Negruzzi și Odobescu
2. Paralelă între „Răzvan și Vidra" și „Despot Vodă"
3. Paralelă între arta descriptivă a lui Hogaș și Odobescu
4. Arta portretului la Slavici și Delavrancea
5. Paralelă între monografia satului în opera lui Coșbuc și Goga
6. Analiza sentimentului fricii la Leiba Zibal din „O făclie de paști" și Stavrache din „În vremuri de război"
7. Paralelă între Ion, personajul principal din romanul „Ion", de Rebreanu și Ana Moț din „Setea", de Titus Popovici.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

5 Personaje, tipuri

Demonul în opera eminesciană

A. Plan

Introducere

Evoluția termenului de la daimon în antichitate pînă la accepția de erou protestatar în cadrul curentului literar romantic. E introdus sub acest ultim aspect în literatura universală de către Byron și e prezent în operele romanticilor din mai multe literaturi. Demonismul constituie o caracteristică a operei de tinerețe a lui Eminescu, fie ca o trăsătură a eroului liric, fie ca una a eroului obiectivat. („Junii corupți", „Înger și demon", „ Sărmanul Dionis").

Cuprins

1. Demonul apare la Eminescu ca un purtător al protestului împotriva lumii nedrepte. E profetul care predică în pustiu („Junii corupți"), apoi, în grupul byronian înger-demon, alături de iubita angelică („Sărmanul Dionis", „Înger și demon", „Geniu pustiu", „Strigoii"), intră în luptă cu demiurgul sau cu societatea („Sărmanul Dionis", „Demonism", „Înger și demon", „Împărat și proletar").
2. Destinul, trăsăturile, concepțiile, idealurile demonului eminescian.
3. Modalități de caracterizare a eroului demonic.
4. Tranziția de la demonism la atitudinea geniului.
5. Alte înțelesuri ale termenului de demon în poezia eminesciană.

Încheiere

În opera de maturitate a poetului, în violența satirei și durerea Luceafărului, răsună încă acorduri ale protestului demonic.

B. Lucrare

În antichitate, termenul de *daimon* însemna divinitate, geniu, care avea o influență bună sau rea asupra destinului unui om, unui oraș, unui stat etc. Înțelesul lui se schimbă o dată cu mitologia biblică, devenind expresia decăderii îngerului care voia să fie asemenea lui Dumnezeu, al lui Lucifer aruncat din înaltul cerului și devenit diavol. Romantismul

Scanned with OKEN Scanner

protestatar preia, alături de alte mituri cum este cel antic al lui Prometeu, simbolul îngerului revoltat față de autoritatea divină, făurind din el un erou uman sau supranatural, care suferă, neînțeles, într-o lume ostilă. Demonul este o reprezentare a eroului romantic care se revoltă în fața ordinii prestabilite. El este de fapt o întruchipare a răzvrătirii, dar mai ales a cunoașterii luciferice, a acelei cunoașteri pe care divinitatea nu vrea să o permită. Concluzia înțelegerii adevărurilor ultime îl duce pe demon la blazare, la reflexivitate, la tristețe, traducînd astfel oboseala și neputința intelectualității după înfrîngerea revoluției din 1848.

Demonismul romantic a fost întîi conturat de poezia lui Byron și s-a răspîndit ulterior în toate literaturile. La Eminescu, motivul demonic are atît în poezie cît și în proză, accepția eroului protestatar. Sinteză între titanism și demonism, demonul eminescian, se prezintă și sub forma eroului obiectivat și sub cea a eroului liric. El este profetul din „Junii corupți", care cheamă tineretul la lupta națională, convins însă că îndemnul lui va rămîne zadarnic și că el nu este decît o ființă izolată predicînd în pustiu. Grupul byronian realizat de demon și iubita lui angelică poate fi mereu întîlnit în „Sărmanul Dionis", „Înger și demon", „Geniu pustiu", „Strigoii". Mai aproape de titanism apare demonul din nuvela „Sărmanul Dionis", unde într-un decor titanic, eroul dă curs liber impulsurilor sale demiurgice, schimbînd compoziția cosmosului, în doi sori și trei astre selenare, și își face palat din șiruri întregi de munți. Caracterul demonic intervine însă ca esență a eroului care vrea să înțeleagă cauza primă a lumii și intră în luptă cu Dumnezeu. Călugărul Dan Dionis cercetează cauzele creației cu ajutorul magiei, astrologiei și cabalei și suferă o pedeapsă asemănătoare cu cea a lui Lucifer. Deznădăjduit de această cădere, pentru că nu mai poate afla adevărurile esențiale despre lume, eroul nu are decît o singură consolare, iubirea. Finalul din „Înger și demon", ca și cel din „Sărmanul Dionis", arată cum iubita alină deznădejdea eroului dîndu-i singura fericire posibilă. De fapt, aceste poezii reiau un principiu din lirica erotică exprimat ca un crez în „Venere și Madonă" : „Îngere de-ai fi chiar demon, Tu ești sfîntă, prin iubire". Iubirea are darul de a șterge totul, de a absolvi totul. Femeia devine înger nu numai ca opoziție față de demonul răzvrătit și apoi sceptic, ci și pentru a însenina prin blîndețe și afecțiune, energetismul său pătimaș și nerăsplătit. Ca și în „Înger și demon" sau ca în „Strigoii", iubita îl însoțește pe Dionis de-a lungul destinului său nefericit. Drumul eroului capătă însă și elemente de miraculos ale basmului popular, cum este Pasărea măiastră care dă cuplului puteri supranaturale. Ideea răzvrătirii demonice apare și în postume. În „Demonism" găsim din nou acest aspect împletit cu titanismul. Privind-o în perspectiva miturilor clasice, ca și în „Memento mori", Eminescu consideră lumea divizată în două : cea abstractă solară în care trăiește Dumnezeu și cea întunecată, a pămîntului, închisoarea lui Titan, simbol al răzvrătirii, care are drept urmași pe oameni. Titan este de fapt tot un demon care luptă împotriva Creatorului. El vrea să spargă cerurile, mișcînd „aripile-i de munți de piatră". Pînă în cele din urmă, recade în haos, iar pămîntul îl învelește ca o „raclă". Ideea semnificativă e cea a înfrîngerii oamenilor, succesorii lui Titan. În

Scanned with OKEN Scanner

„Înger și demon", și apoi în „Împărat și proletar", rebelii capătă fizionomie umană. „Înger și demon" este compus în perioada ieșeană, cînd Eminescu crede în puterea dragostei de a vindeca și a împăca contrariile. Cu toate că ni-l prezintă ca pe un om, demonul rămîne un principiu, cel al răzvrătirii, care se opune îngerului întruchipînd ordinea. Dar simbolul răzvrătirii capătă trăsături destul de bine precizate legate de epocă și de manifestările sociale ale acesteia. Demonul este revoluționarul care cheamă masele la luptă împotriva societății oprimatoare : „El răscoală în popoare a distrugerii scînteie / Și în inimi pustiite seamănă gîndiri rebele". Discursul ținut în fața maselor are menirea să distrugă „tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe", îndemn ce va reveni în „Împărat și proletar". Îngerul întruchipînd ordinea privește admirativ către demon, pentru că întotdeauna femeia în mentalitatea lui Eminescu trebuie să-și adore extatic iubitul, ființă superioară sau creator de geniu „ce puternic e — gîndi ea, cu-amoroasă, dulce spaimă". Demonul este înfățișat ca participînd la o adunare, în aer liber, „suit pe o piatră", și înfășurat în stindardul roșu, socialist. Verbul lui are un deosebit ecou, trezind mînia în conștiința auditoriului. Lupta răzvrătitului are însă la capătul ei deziluzia, decepția, trăită și de Eminescu și de alți intelectuali ai vremii în perioada de reflux revoluționar. El se stinge în singurătate și în sărăcie, frămîntat de inutilitatea eforturilor sale, ajungînd la acea blazare, acel scepticism, propriu tuturor demonilor romantici : „Să vezi marile aspirații că-s reduse la nimic". Concluzia din „Înger și demon" nu este însă cea a desperării luptătorului social, a zdrobirii elanurilor sale, ci dimpotrivă a încrederii în singura comuniune care i-a mai rămas — iubirea.

În „Înger și demon", ideile revoltatului sînt doar aluzionate ; se insistă asupra portretului fizic și a gestului care denotă reflexivitatea, frămîntarea interioară : „Într-o umbră neagră, deasă ca un demon. El veghează / Coatele pe brațul crucii le destinde și le-așază / Ochii scufundați în capu-i, fruntea tristă și-ncrețită". Nu lipsește forța contrastelor : „Și bărbia lui s-apasă de al pietrei umăr rece / Părul lui negru ca noaptea peste-al marmurei braț alb". Avalanșa de antiteze stabilește raportul cuplului romantic înger/demon. Eroii sînt definitiv în climatul lor exterior și lăuntric. Ea : rugăciunea. El : visul. Ea veghează la picioarele Madonei, el stă retras în umbra calificată cu epitetul „fatală". Forța gîndirii lui (idei reci, îndrăznețe) se-nsoțește cu înflăcărarea exprimată tot prin gest, acela de a se drapa „cu turbare" în steag. Înfățișarea fizică este conturată prin comparația cu elementele naturii dezlănțuite. Fruntea lui „părea ca noaptea neagră de furtune acoperită / Ochii fulgerau".

Dacă în „Înger și demon" se prezintă un aspect al demonului ca luptător social, în „Junii Corupți" și în „Geniu pustiu" intervine patriotul combatant. Tudor Vianu definea astfel trăsăturile eroului din romanul „Geniu pustiu" : „Omul romantic, așa cum reiese din epoca luciferiană sfărîmătoare de legături a revoluției franceze, din marile sinteze speculative ale idealismului postkantian, în care orgoliul cugetării omenești, făuritoare a lumii atinsese culmile lui cele mai înalte, din luptele pentru naționalitate ale Germaniei, cu tot ce determinaseră ele în direcția

Scanned with OKEN Scanner

exaltării trecutului și a poporului, romantica ființă revoltată din încrucișarea tuturor acestor influențe cuprindea în sine acel suflet complex în care un individualism excesiv putea coexista cu o înflăcărată sensibilitate națională. Toma Nour este un exemplar din această categorie. El este archetipul eminescian"[1]. „Geniu pustiu" reprezentînd o împletire a idealurilor sociale și naționale se încheie cu o îmbinare a destinului participantului la revoluția din 1848 în Ardeal, a partizanului lui Avram Iancu, cu cel al revoluționarului de profesie care moare în închisoare, pe pămînt străin, luptînd pentru libertate ca și Byron. În „Geniu pustiu", Eminescu ne prezintă un portret fizic al eroului, subliniind că frumusețea lui Toma este demoniacă : „Ai fi crezut că este un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii : zgîrcit, hidos, urîcios, ci un Satan frumos, de o frumusețe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul și iadul îndărătnicia... Z.D. Bușulenga considera că acest portret este de fapt o sinteză fizică, morală și intelectuală a personalității eminesciene[2]. Tot ca făcînd parte din demonismul byronian, evoluat însă la un mult mai înalt grad de conștiință socială este și poemul „Împărat și proletar", în care într-o poezie de idei proletarul revoluționar își expune sub formă de discurs concepția socialist-utopică. Spre deosebire de „Înger și demon" aici eroul se caracterizează numai prin vorbire. Încă din introducere observăm într-unul din epitete „copii săraci și sceptici ai plebei proletare", o caracteristică a demonului neîncrezător. Discursul proletarului este însă lipsit de această blazare, eroul e într-adevăr agitatorul care-i îndeamnă pe fiii clasei muncitoare la lupta deschisă anticapitalistă. Înfrîngerea Comunei, care se suprapune înfrîngerii revoluționarului plin de idealuri este privită ca un act de trădare și nu ca o resemnată acceptare a distrugerii iluziei : „O, nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut". Scepticismul trece în concepte pesimiste, în meditațiile cezarului care și el are trăsături demonice, dar pe care poetul îl diferențiază vizibil de agitatorul proletar. Din ce în ce mai mult în perioada de maturitate a poetului, demonismul se transformă în revolta geniului, a artistului superior în fața unei societăți opace, culminînd, în Luceafărul, cu atitudinea de indiferență preconizată de Schopenhauer. Relația demon-geniu apare însă încă din tinerețea poetului, atît în titlul inițial „Naturi catilinare" al romanului „Geniu pustiu" cît și în titlul pe care romanul l-a păstrat. O ipostază clară a demonismului o remarcăm și în prima versiune a „Luceafărului", în personajul zmeului din „Fata din grădina de aur". Frămîntat, melancolic, neînțeles, zmeul are toate caracteristicile demonului romantic. Analogiile între Luceafăr și Demonul lui Lermontov nu sînt accidentale. Totuși, Eminescu preferă în ultimă instanță să șteargă din simbolica genialității orice umbră de satanism și să-i confere numai strălucire astrală.

Într-un articol, „Analize", Tudor Vianu consemna și alte înțelesuri ale termenului de demon în poezia eminesciană, în afara cunoscutului concept de demonism byronian[3]. Demonul este adesea o femeie care a

[1] Tudor Vianu : Scriitori români, vol. II, Biblioteca pentru toți, p. 159.
[2] Zoe Dumitrescu Bușulenga : Eminescu, Edit. Tineret., 1952, p. 106.
[3] Studii eminescene. Edit. pt. lit., 1965, pag. 445 și următoarele.

Scanned with OKEN Scanner

provocat un timp iluzia bărbatului ca în „Venere și Madone". O altă concepție, rămasă însă singulară în opera poetului, este aceea de duh aerian înaripat, provenită din vechi credințe folclorice, pe care o întîlnim în „Melancolie". De foarte multe ori, Eminescu întrebuințează termenul de demon pentru a desemna aspirația nesățioasă spre iubire, ca în „Scrisoarea IV". Acestei aspirații i se suprapune apoi principiul filozofic schopenhauerian care impulsionează umanitatea : voința de a trăi. Schopenhauer menționa în „Lumea ca voință și reprezentare" că furia și turbarea noastră seamănă cu vociferările unui demon rău. Același înțeles reiese și din Scrisoarea a patra : „Acel demon plînge, rîde, neputînd s-audă plînsu-și". Încă din prima perioadă a creației eminesciene, poetul exprimă ideea că demonul este un fond obscur al ființei omenești, care se reflectă într-o altă făptură umană prin actul iubirii. Aceasta constituie tema poeziei „Înger de pază", în care copila e în același timp demon și înger, preluînd demonismul iubitului ei. În manuscrise, acest sens este transcris cu formula sanscrită : Ta-vam-asi, ceea ce ne indică preocuparea poetului față de principiul identității profunde a ființelor. Iubirea ar trebui să fie considerată ca o expresie supremă a acestei identități. Dar o dată cu dezamăgirea sufletească din perioada de creație bucureșteană, femeia nu mai este privită ca putînd întruchipa un astfel de ideal, disperarea ia locul dorinței neîmplinite (Scrisoarea a patra). Nu-i mai rămîne demonului decît poziția schopenhaureiană cu toate că — spre deosebire de filozoful german — aceasta nu-i acordă demonului eminescian nici pace, nici seninătate. Durerea de a fi ajuns la concluzia „ci eu în lumea mea mă simt nemuritor și rece", străbate întreg poemul „Luceafărul", capodoperă și sinteză a artei eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

Figura lui Ştefan cel Mare în literatura noastră cultă

Plan dezvoltat

Introducere

I. Pornind de la realitatea istorică, figura lui Ştefan cel Mare a devenit mitică şi legendară. Imaginea sa se proiectează complex în creaţiile folclorice şi în literatura cultă.

II. *Cînd apare figura lui Ştefan cel Mare în literatura noastră cultă.*

1. Este o creaţie a secolului al XIX-lea — notează N. Iorga — în scrisoarea sa din 1904 : „Istoria lui Ştefan cel Mare".

2. Prezentarea făcută de cronicari rezumă cîteva aspecte ale domniei sale, cu o cronologie a faptelor şi cîteva schiţări de portret cu valoare artistică (Grigore Ureche, Ion Neculce), care deşi nu exprimă grandoarea figurii marelui domnitor din creaţia populară au constituit principalul izvor literar de inspiraţie. Portretul cu valoare normativă realizat de Gr. Ureche e de factură neorenascentistă.

Cronicarul insistă, după trăsăturile fizice şi psihice, asupra iubirii poporului pentru marele domn. Această dragoste este scoasă în evidenţă în „O samă de cuvinte" mai ales prin relaţiile stabilite între Ştefan şi alte personaje, intrate în legendă.

Cuprins

I. *Primele creionări ale imaginii luminoase a domnitorului moldovean sînt inspirate din creaţiile folclorice şi cronici.* Anul 1834 se consacră dezvoltării literaturii lui Ştefan cel Mare.

1. O naraţiune a pictorului *Constantin Lecca :* „Viaţa prinţipului şi eroului Moldaviei Ştefan cel Mare" (1834 — la Buda) este prima încercare de prezentare a unui portret întregit, deasupra nivelului cronicăresc.

2. *Gh. Asachi* — întors de la studii — organizează o serbare cu poezii şi cîntece, sub titlul : „Serbarea păstorilor moldoveni" (1834) — în limba franceză ; un fel de idilă în genul lui Metastasio, Un păstor cîntă balada lui „Ştefan cel Mare înaintea cetăţii Neamţu". Importante sînt însă „tablourile istorice" compuse în legătură cu Ştefan cel Mare : a) „Elena Moldovei" (1851), „Valea Albă" (1855).

Ambele narează fapte din domnia sa şi lupte însemnate cu duşmanii. Izvoare în cronica lui Grigore Ureche. Fac trecerea între naraţiunea

Scanned with OKEN Scanner

documentară (cronicărească) și nuvela istorică. Limbaj artificial încărcat de latinisme.

Cultul marelui erou însuflețește epoca și se reflectă în literatură în creații variate.

3. „Oda" lui Al. Hrisoverghi este închinată „ruinelor cetății Neamțu" — „Singur moment ce avea drept dovadă slavei acei strămoșești".

4. Mihail Kogălniceanu — în „Cuvîntul pentru deschiderea cursului de Istorie națională în Academia Mihăilenă (1843) — îl vede pe Ștefan nu numai „eroul Moldovei"; împreună cu Mihai, devine un erou al românilor, al tuturor românilor.

5. Tot legendele lui Neculce l-au inspirat pe C. Negruzzi în poemul „Aprodul Purice" (1846), care individualizează pe domnitor, surprinde trăsături umane ale figurii lui Ștefan — mai puțin întîlnite la povestitorii și portretiștii epocii.

6. Alecu Russo îl invocă în meditația sa îndurerată și singuratică, paseist-romantică și spune în „Studie moldovană" (1855): „De-ra mai veni pe calul lui alb de la Valea-Albă, de la Tîrgul-Băii, din codrii Bîrladului, de la Dumbrava Roșie, sînt încredințat că nu l-am înțelege... vorba lui n-ar fi vorba noastră". În „Cugetări", Russo învie amintirea aceluia ce a fost „Proteul popular al gloriei naționale", iar în „Cîntarea României" evocă biruințele lui Ștefan asupra turcilor, tătarilor, leșilor la Dumbrava Roșie.

Chipul gloriosului domnitor se reflectă și în creațiile scriitorilor Munteniei.

1. Eliade Rădulescu în elegia „O noapte pe ruinele Tîrgoviștei", vede, printre eroii care apar, și pe Ștefan al Moldovei (schițează scena de la Neamț).

O viziune nouă, față de a moldovenilor; Ștefan e privit ca un continuator al romanilor, luptători împotriva tiraniei, iar turcii ca niște sugrumatori ai libertății.

2. D. Bolintineanu scrie 15 legende istorice cu subiecte în legătură cu Ștefan cel Mare, din care puține nu cuprind un îndemn spre libertate.

În narațiunea: „Viața lui Ștefan cel Mare, pentru poporul român" (1863) apare o trăsătură nouă în portretul domnitorului care este văzut ca un apărător al libertății naționale și sociale; apărător al poporului, dar și bizuindu-se el pe popor.

În opera istorică a lui Nicolae Iorga portretul lui Ștefan cel Mare pune în lumină însușirile omului politic, ctitorul unui stat, cumpănirea și înțelepciunea în hotărîrile și faptele sale.

„În Ardeal, Octavian Goga cîntă în poezia „De la noi" pe „sfîntul voievod", pe „arhanghelul bătrîn", de al cărui nume „nu-i frunză în codrii Moldovei" să nu se înfioare.

II. *Figura lui Ștefan cel Mare în opera marilor clasici*

Imaginea din tradițiile populare e reluată de Vasile Alecsandri, care a proslăvit pe Ștefan cel Mare în multe creații ale sale. „Dumbrava Roșie" este un poem cu multe episoade din luptele domnitorului cu leșii, eroul este văzut ca un creștin și un apărător al libertății țării. Aprofundarea motivului nu este izbutită.

Scanned with OKEN Scanner

Mai mult răsunet în portretizare au baladele și cîntecele întocmite de Alecsandri pentru colecția de „Poezii populare".

Cîntecele lui Ștefan, dialogul lui Ștefan cu Șoimul, „Movila lui Burcel" au mai mult ecou patriotic, mai multă culoare a vremii.

La serbarea *Junimei academice*, de la Putna, din 1871, Vasile Alecsandri compune imnurile menite să fie cîntate cu acest prilej.

În 1912, literatura lui Ștefan se îmbogățește cu o operă de mare însemnătate, drama istorică „Apus de soare" a lui B. Șt. Delavrancea.

Voievodul, privit într-o viziune modernă (ca și la N. Iorga), este un mare erou politic, o încarnare a Moldovei, a statului său. Scriitorul evocă patetic conflictul domnitorului, „Leul Moldovei", cu grupul de boieri trădători în frunte cu Ulea, care vroiau să-l înlocuiască pe Bogdan (fiul lui Ștefan) cu Ștefăniță, nesocotind astfel voința Voievodului.

Ștefan cel Mare, „Soarele Moldovei", este prezentat ca un simbol al vitejiei și dragostei de țară — așa cum îl păstrează amintirea poporului și istoria.

Patriotismul piesei se desprinde mai întîi din sentimentele, cuvintele și faptele lui Ștefan și apoi din imaginile celorlalți boieri patrioți.

Portretul lui Ștefan cel Mare este realizat de scriitor în liniile legendelor poporului ; pentru Oana este „Slăvitul domn al Mare"... „prea slăvitul nostru stăpîn" ; Irina : „Sfîntul" ; Petru Rareș : „zmeul bătrîn", care „are nouă suflete". Pentru luptători ca Moghilă este „Leul Moldovei", „Soarele". Domnitorul se impune măreț și în ochii boierilor dușmani. Ulea îl numește „Șoimanul", „Vulturul" și chiar exclamă : „mă frige privirea lui".

Ștefan este văzut hiperbolic ca domnitor, dar în relațiile cu oamenii din popor se poartă simplu, prietenos ; vorbește în limba fiecăruia. Cînd se adresează ostașilor, are sentimentul datoriei împlinite.

Evocarea eroilor străbuni (realizată printr-o enumerație retorică) are semnificație simbolică și trecutul eroic trezește mari rezonanțe în sufletul urmașilor.

Cuvintele lui Ștefan conțin un mesaj de înălțător și vibrant patriotism : „Țineți minte cuvintele lui Ștefan, care v-a fost baci pînă la adînci bătrînețe... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea, și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri ș-a urmașilor urmașilor voștri, în veacul vecilor".

G. Călinescu apreciază că în „Apus de soare" „dezlănțuirea oratorică este extraordinară", piesa conține „părți de înaltă, sublimă truculență, la nivelul poeziei lui Victor Hugo și a lui Eminescu", iar „enumerarea, simetria, sacadarea, năvala periodică, toate mijloacele bunei retorici înfăptuiesc o atmosferă epică de neuitat"[1].

Delavrancea realizează chipul lui Ștefan în două ipostaze : de domnitor și de om. Cînd este întrebat de Doamna Maria : „Ce te doare ?"... Ștefan răspunde : „Nimic pe domnul Moldovei /... Și toate pe Ștefan Mușatin, fiul lui Bogdan și nepotul lui Alexandru cel Bun". Dîndu-și seama de apropiatul sfîrșit, își reînvie în suflet anii tinereții (discuția cu Rareș, mărturisirea făcută Oanei). Omul Ștefan este învins mereu de

[1] G. Călinescu : *Istoria literaturii române*, 1941, p. 508.

domnitor, pentru că dragostea de patrie, vitejia, suprema datorie față de popor, de aspirațiile lui domină, alcătuiesc aureola morală a eroului.

Scriitorul reușește, cu procedee romantice, să ne aducă în față un erou de o personalitate copleșitoare și cu ecouri nemuritoare în istoria patriei. Portretizarea omului de arme, alternînd realitatea și fabulosul romantic, este poematică decorativ.

Printre toate creațiile literare dedicate lui Ștefan cel Mare cele datorită lui Mihail Sadoveanu ocupă un loc de seamă.

O primă operă este o biografie : „Viața lui Ștefan cel Mare" (1934) ; Ștefan al lui Sadoveanu este un prinț creștin și rolul lui istoric este de a se fi opus înaintării păgînilor. Este un gînditor politic, un „diplomat ascuțit", un „strateg teribil și prudent".

Sadoveanu îmbogățește imaginea lui Ștefan cu o dimensiune nouă, viața interioară, evocarea mișcărilor sufletești. Opera cea mai importantă, o adevărată epopee, este romanul în 3 volume, „Frații Jderi" : „Ucenicia lui Ionuț" (1935), „Izvorul alb" (1937), „Oamenii Măriei Sale" (1942).

Elementele din folclor privind figura legendară a domnitorului se împletesc în trilogie cu relații din cronici și din istorie.

Frații Jderi sînt boieri mici, boieri de țară, vînători și paznici ai herghelиilor domnești, „oamenii măriei sale".

Sînt prezentate momente din întinsa domnie a marelui voievod, lupta împotriva marilor boieri care complotează în interiorul țării sau țes intrigi pe la curțile străine ; frații Jderi intervin ca forțe de nădejde, cu îndrăzneală, subtilitate și îndemînare. Ștefan pregătește memorabila luptă de la Vaslui (1475) care-i întărește prestigiul deosebit în lume.

Ștefan cel Mare, figură de mari dimensiuni, apare totuși episodic. Are o personalitate complexă ivită din legendă și realitate, e un personaj istoric și de ficțiune, de cronică și mit.

Sînt relevate cele 2 ipostaze, *de om* și *de domnitor*. *Omul* — portret fizic și moral, în stil indirect, cu trăsături din clasicul portret schițat de Grigore Ureche : „Se vorbește prin sate despre măria-sa că-i om nu prea mare de stat, însă groaznic cînd își încruntă sprînceana" (...) „are pecete pe brațul său drept și legămînt sfînt".

Popularitatea lui... „cînd vine la o sfîntă mănăstire trebuie să se uite blajin în jurul său. Vede ici un prunc ; vede ici o fată ; vede dincolo o nevastă. Al cui e pruncul acesta ? A cui e nevasta asta ?" (anecdotă jovială).

Intrînd în „al patruzecilea an al vîrstei", strălucitul chip al domniei" era în culmea bărbăției.

Puternica voință, trăsătura sa dominantă i se imprimă pe chip : „Avea o puternică strîngere a buzelor și o privire verde, tăioasă". Impresiona și fascina pe cei din jurul lui : „Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus".

Cinstit și generos : „Eu pe toți cîți îi am lîngă mine, care mănîncă pîinea mea, sau se bucură de mila domniei mele, îl socotesc că sînt fără vicleșug. Le-am deschis sufletul meu și i-am îmbrățișat".

Contraste : semeț și pocăit, impulsiv și drept ; ca trăsături specifice — energia și gravitatea.

Scanned with OKEN Scanner

Ca om — politic — privește evenimentele cu pătrundere și în perspectivă realistă : „Sînt în lume crai și împărați : puterea lor e slăbiciune, dacă nu înțeleg de ce răsare și asfințește soarele". „Noi domnii și stăpînitorii de noroade trebuie să urmăm pilda soarelui dînd în fiecare zi lumină și căldură fără a primi" — Turcii pot fi opriți : „Eu socotesc că puterea lui Sultan Mehmet e mare, însă n-o cred nebiruită. N-aș fi în stare singur s-o frîng... să am și ajutorul fraților mei creștini"...

Pregătește cu mare iscusință bătălia de la Vaslui timp de 14 ani. Logica *strategului* este apreciată de solii străine „...băut din apa înțelepciunii din aceeași fîntînă răsăriteană din care s-a adăpat Apusul" (Ștefan avea cultură bizantină).

Își asigură solidaritatea maselor înfrîngînd cerbicia boierească ; justițiar — luptă pentru dreptatea poporului. „Războiul meu, Staroste Căliman, ...să știi că-l am cu această țară fără rînduială ...Am găsit în țara asta... și mulți stăpîni. Nu trebuie să fie decît unul. Așa că eu bat război cu acești stăpîni care ți-au răpit ocina ta".

Astfel Sadoveanu, din cîteva ipostaze, ale *strategului, omului politic* și *justițiarului,* sintetizează chipul domnului de o măreție calmă integrată unei viziuni epopeice. Romanul constituie „Iliada noastră" — cum spune T. Vianu.

Eposul sadovenian, impregnat de înțelepciune și umanism, cu valori artistice deosebite de armonie și cu o tehnică poematică, este mărturia unui patriotism luminos asemenea celui ce-l însuflețește pe eroul dominant al evocării istorice „Frații Jderi". Probabil, că și pentru această contribuție valoroasă pe care Sadoveanu o înscrie în tezaurul literaturii noastre (ca de altfel pentru întreaga sa operă), Geo Bogza i-a urat, în gînd, conducîndu-l pe ultimul drum : „Drum bun, Măria Ta... Fiindcă în toamna aceasta noi l-am dus la veșnică odihnă pe Ștefan cel Mare al literaturii românești".

Încheiere

Portretul literar al lui Ștefan cel Mare a mai fost schițat ulterior și de *Eusebiu Camilar,* într-un capitol din cartea „Poarta furtunilor" (1955) ; povestirea plină de poezie despre voievodul Moldovei este realizată cu mijloace literare asemănătoare celor sadoveniene.

Tema poate să constituie un izvor necesar de inspirație și un model pentru scriitorii însuflețiți de patriotism — actuali și viitori.

Scanned with OKEN Scanner

Figuri de avari în literatura noastră

Plan dezvoltat

Introducere

Prezența tipului de avar în istoria literaturii universale (Plaut, Shakespeare, Molière, Gogol, Balzac) de-a lungul veacurilor.

Cuprins

1. *Primele conturări ale personajului*

a. Concepția morală populară despre zgîrcenie și sintetizarea ei în proverbe, zicale.

b. Tipul zgîrcitului la Anton Pann (reliefarea acelorași trăsături pe care le vom întîlni la Hagi-Tudose cu concizia sentenței folclorice", în „Povestea vorbei" : „Despre cumpătate sau zgîrcenie".

c. V. Alecsandri : „Zgîrcitul risipitor" (1860) și „Lipitorile satului" — modelul străin e ușor de recunoscut, puține elemente originale.

d. Trăsături de avariție la Zbierea din „Răzvan și Vidra".

2. *Realizarea unor figuri de avari de mare valoare artistică*

a) Slavici : „Moara cu noroc", I. L. Caragiale : „În vremuri de război" — procesul de îmbogățire prin acțiuni criminale, avariția provocînd dezumanizarea și fiind în conflict cu sentimentul de culpabilitate. Caracterizarea personajelor : *Ghiță* (mijloc principal de tipizare : introspecția centrată pe dramatica luptă interioară. Ciocnirea lăuntrică, tradusă în acțiunea exterioară de două personaje limită : diabolicul Lică și Pintea, omul legii, un Javert român). *Stavarache* (procedeu de bază — analiza psihologică, detailînd simțămîntul fricii care este deseori investigat în opera scriitorului (O făclie de paști, Năpasta). În lupta lăuntrică dintre frică și avariție, învinge aceasta din urmă.

b) *Slavici :* „Mara" — exponentă a unei clase în ascensiune care mizează totul pe puterea banului. Iubirea pentru copii — un pretext pentru a acumula. Bogăția îi oferă creșterea în prestigiu social. Autorul urmărește prin portretul fizic în diferite etape ale înavuțirii Marei împlinirea ambițiilor ei sociale. Scena cea mai reprezentativă în dezvăluirea acestui sentiment — oferirea zestrei Persidei. Personaj deosebit de convingător, viu. Cînd problema banilor nu intră în joc, sentimentele ei de mamă ies iar la suprafață. „Cînd zgîrcenia tace, scrie Călinescu. arde în sufletul Marei mîndria maternă"[1].

[1] G. Călinescu : *Istoria literaturii de la origini și pînă în prezent*, 1941, p. 452.

Scanned with OKEN Scanner

Energetismul ei, temperamentul focos, încrederea robustă în sine fac ca, în ciuda zgîrceniei, să nu fie antipatică (exemplu : scena plecării lui Trică la oaste).

c) *Delavrancea :* „Hagi Tudose", considerat tipul clasic al avarului din literatura română. În construirea personajului se împletesc tendințe clasice, romantice, realiste. Hagiul are o singură trăsătură de caracter : zgîrcenia, ajunsă la un asemenea stadiu încît ne aflăm aproape în fața unei caricaturi simbolice.

El însă poartă pecetea unei anume epoci. Se îmbogățește nu numai prin acumulare, ci și prin negoț și prin specularea lemnului sfînt, avînd mentalitatea unui capitalist într-o anumită etapă de dezvoltare a societății românești.

Procedee balzaciene de caracterizare intervin în descrierea interiorului unde trăiește hagiul. Viziunile sale delirante de mare forță descriptivă țin de romantism.

Atît datorită acțiunii necronologice, cu retrospective din care se poate reconstitui existența hagiului, cît și a folosirii monologului interior, în conturarea eroului, nuvela se înscrie în proza modernă.

Personajul este tragi-comic în monstruozitatea lui, definit bine de Leana care reprezintă morala populară :

— „Săracu ce bogat este !"

d) *Al. Vlahuță :* Pamfletul în proză „Auri sacra fames" care se înscrie campaniei antimonarhice de la începutul secolului al XX-lea.

Personajul principal este regele satirizat sub chipul unui erou de basm. În cele din urmă moare ca Hagi Tudose cu mîinile încleștate pe galbeni...

Călinescu : „Enigma Otiliei". Costache Giurgiuveanu are rolul de pivot în acțiunea romanului ; în raport cu el se definesc moral personajele pentru ca antiteza între grupul Otilia—Felix—Pascalopol cu clanul Aglaiei să fie subliniată. Disimularea în recunoașterea bogăției sale întîlnită și la ceilalți avari devine aici și dorința de a uita necesitatea testamentului care-i amintește de apropierea morții. Tergiversarea în a se despărți de bani se explică prin încercarea de a opri cursul neiertătoarei bătrîneți.

Grefată pe drama bătrîneții, avariția lui Costache este mai mult o „psihologie nefericită"[1].

e) *Sadoveanu :* „Locul unde nu s-a întîmplat nimic". Personaj secundar în dezvoltarea conflictului, Vasilică Mazu are însă un rol important în destinul nefericit al eroinei. De o mare veridicitate, el se integrează perfect în galeria tipurilor provinciale. Recurge la orice pentru a păstra o avere necinstit dobîndită.

Ca și la Mara avariția lui se dezvăluie în raporturile de familie ; el apare însă mult mai dezumanizat, lipsit cu totul de afecțiune părintească, gîndindu-se cum soarta copiilor i-ar putea fi profitabilă.

Este zgîrcitul activ, rapace.

Concluzii. Tipurile de avar din literatura română în special Hagi Tudose pot fi puse pe același plan cu cele din literatura universală. Ele contribuie la îmbogățirea tipologiei prozei noastre realiste.

[1] Pompiliu Constantinescu : *Scrieri alese*, Ed. pt. lit., 1957, pag. 289.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul prometeic în literatura noastră

Plan dezvoltat

Introducere

Legenda lui Prometeu a constituit pentru toate literaturile un simbol al luptei, al înnoirii, al sacrificiului pentru binele umanității. Karl Marx în teza sa de doctorat „Despre deosebirea dintre filozofia democritică și epicureică a naturii" îl consideră pe Prometeu cel mai de seamă sfînt și martir în calendarul filozofic al omenirii.

Cuprins

Izvoarele mitului prometeic în literaturile moderne. Hesiod, de la care deținem prima versiune literară despre mitul prometeic, relatează în „Lucrări și zile" conținutul legendei, văzînd în titanul răzvrătit pe cel care a provocat sfîrșitul vîrstei de aur a umanității. Rolul înnoitor al lui Prometeu este dezvăluit de Eschil în tragedia „Prometeu înlănțuit", scrisă în epoca democrației ateniene. Aici, Prometeu e văzut ca binefăcătorul umanității. Și Platon în dialogul „Protagoras" apreciază rolul lui Prometeu în făurirea civilizației, dar numai a civilizației materiale, cea spirituală rămînînd în continuare în seama zeilor.

Hesiod, Eschil, Platon sînt izvoarele principale ale mitului prometeic în literaturile moderne. Acest motiv constituie unul dintre cele mai însemnate în perioada luptei antifeudale și antiabsolutiste.

Prezența lui în literaturile moderne. Îl întîlnim la Goethe în poemul dramatic „Prometeu", unde eroul întruchipează pe creatorul, pe artistul care vrea să răstoarne vechile așezări și forme.

Operă specifică curentului „Sturm und Drang", Prometeul lui Goethe este urmat de alte prelucrări ale mitului, în perioada Revoluției franceze. Byron îi adresează o odă titanului din mitologia greacă. Dar cea mai importantă expresie modernă a legendei i se datorează lui Shelley. El scrie „Prometeu eliberat" (1820), care va înrîuri puternic asupra altor literaturi.

Apariția mitului în literatura română. În beletristica română figura lui Prometeu e menționată întîia oară de Odobescu în basmele mitologice. Odobescu, plecînd de la prelucrările lui G. W. Cox, se oprește și asupra legendei prometeice pe care o relatează sub titlul „Epimeteu și Pandora". Povestirea păstrează viziunea lui Hesiod privitoare la Prometeu și la rezultatul supărării zeilor pe faptele acestuia. În formula de

Scanned with OKEN Scanner

basm românească, legenda capătă un caracter sfătos, după modelul poveștilor populare. Prometeu se adresează umanității cu interjecția „Măi oamenilor!", le propune „o tocmeală" cu Zeus. Mitul este urmărit în toată desfășurarea lui : înșelăciunea lui Mecone, răzbunarea lui Zeus, care îl înlănțuie pe Prometeu, și trimiterea Pandorei în lume.

Sensul tragic al destinului prometeic va fi aprofundat de Panait Cerna, traducător al monologului din actul III al poemului lui Goethe pe această temă (*Semănătorul*, 1904). În poezii ca „Isus", „Plînsul lui Adam", „Către pace", „Ruga pămîntului", se simte influența mitului prin acel sentiment al personalității care suferă pentru și alături de omenire și, ca s-o ajute, înfruntă puterile cele mai de temut. În „Isus", se subliniază caracterul uman al divinității prin durerea pe care acesta o resimte și totodată cel suprauman, prin posibilitățile sale de a o îndura pentru semenii lui, pe care îi cunoaște și-i iubește :

„Un om, un om prin patimile tale
Și totuși cît de sus lumina mea
Te-a înălțat răbdarea sfîntă a ta"

Dezvoltarea mitului prometeic în perioada interbelică : capacitatea sa de a întruchipa drama intelectualului în societatea burgheză. Mitul prometeic propriu-zis este întruchipat în literatura noastră abia după 1920. El constituie o nouă fațetă a dramei intelectualului neînțeles în perioada interbelică. De aceea posedă caracteristici deosebite față de semnificațiile sale din epoca de avînt democratic cînd fuseseră create poemele lui Goethe și Shelley.

Reprezentativ pentru starea de spirit a intelectualității române din acea vreme este poemul lui Alexandru Philippide „Izgonirea lui Prometeu", publicat întîi în revista *Viața Românească*, apoi în volumul *Aur sterp* (1922). Poetul în vîrstă de numai 20 de ani dovedea prin acest poem calități remarcabile, afirmîndu-se de la început printre cei mai talentați lirici contemporani. Alături de „Poemele luminii" (1919), de Lucian Blaga, *Aur sterp* constituie o revelație în cîmpul literelor române. În special era izbitoare îndrăzneala tînărului scriitor care răsturna deprinderile clasicizante printr-o turbulență romantică, dar în care topise aporturile simbolismului. Primul său volum poate fi considerat ca un moment literar însemnat în dezvoltarea liricii în anii care au urmat primului război mondial. Șerban Cioculescu scria : „Momentul se cuvine cu atît mai bine reținut, cu cît orientările ulterioare s-au bifurcat în sensul fie al îmbogățirii sentimentului tradiționalist prin noile experiențe moderne, fie al extremismului suprarealist..."[1]. Poemul lui Alexandru Philippide se constituie din trei tendințe, regăsite la el după ce animaseră alte multe opere ale creației moderne. Tudor Vianu, în studiul său „Mitul prometeic în literatura română", enumera astfel aceste tendințe : 1. „Tendința de a prelucra vechile mituri, ba chiar de a răsturna semnificația tradițională. Această tendință a fost descori repre-

[1] Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, Casa școalelor, 1942, p. 115.

zentată în romantism. Byron în „Cain". Shelley în „Prometeu dezlănțuit", Victor Hugo în „Sfîrșitul lui Satan" au dat și ei interpretări personale ale vechilor legende, transformînd înțelesul lor consacrat. Tot astfel procedează și Philippide atunci cînd îl prezintă pe Prometeu într-un moment cînd fostul prieten devotat al oamenilor, înfățișat astfel în multiplele lui întrupări literare, a evoluat către pozițiile unui individualism extrem. 2. Tendința sincretistă, adică aceea de a surprinde unitatea de semnificații a unor momente foarte deosebite din istoria umanității. Această tendință inspirase cu zeci de ani înainte pe poetul ungur Emeric Madach, care în „Tragedia omului" evocase luptele succesive ale omenirii pentru a cuceri sensul vieții și eșecurile ei repetate. Ideea sincretistă, după cum am văzut, este și ea prezentă în fragmentul dramatic al lui Philippide. Figura lui Prometeu ne apare aici ca una din acele care au fixat nevoia de adorație a omenirii, o etapă într-un ciclu unitar. 3. Tendința individualismului radical prin care nemulțumirea simțită de multe spirite în societatea burgheză a secolului al XIX-lea, nu mai ia forme revoluționare, ci se refugiază în protest orgolios și se desolidarizează prin decepție de luptele mulțimilor contemporane. Zarathustra lui Nietzsche, Brand a lui Ibsen, întrupaseră această tendință în a doua jumătate a veacului trecut. Ceva din ethosul acestor opere ni se pare că a trecut și în „Izgonirea lui Prometeu"[1].

În epoca în care a fost creat poemul „Izgonirea lui Prometeu" și ținînd seama de vasta cultură a poetului, fără îndoială că el a luat contact cu unul sau altul din izvoarele menționate. El realizează însă din legenda prometeică o operă cu totul nouă, cu o viziune diferită de a tuturor celor menționați pînă acum. Personajul care sfidează pe zei este la rîndu-i respins de oamenii care nu văd în opera sa de eliberare decît noile răspunderi și bătălii deschise pentru ei de era focului. Dezamăgit, Prometeu se aruncă în soare, în căutarea altui univers, fără a-l crede însă mai puțin opac și refractar la înnoiri ca acesta, dar neputîndu-se opri de a se bate mereu pentru binele altei omeniri. Poemul conține amărăciunea intelectualului din acea perioadă, care ar vrea remedierea nedreptăților, ar fi gata să se jertfească pentru ea, dar nu găsește calea către mase, încrederea în solidaritatea și biruința acesteia. Din acest punct de vedere, simbolicul Prometeu se înrudește cu figurile de intelectuali ale prozei noastre : Gheorghidiu, Ladima, Comșa. Purtător al ideii singurătății geniului, proprie tuturor romanticilor, Prometeul lui Philippide merge pe drumul lui Vigny și Eminescu. Eroul e de o superioritate neînțeleasă, care prin neîmpărtășire devine pentru el o povară. La Philippide însă, concluziile decepției sale sînt active și violente. Eroul nu își părăsește niciodată misiunea, chiar dacă este răsplătit cu huiduieli. Personajul poetului devine el însuși năzuința de libertate, dorul de mai bine care sînt trădate de oameni, fiindcă mereu o

[1] Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. Acad., 1963, p. 628—629.

formă a supremației zeilor e înlocuită cu alta. Cînd se desparte de semenii săi, în slujba cărora își pusese idealurile și forțele, el conchide :

„Rămîi în urma mea pămînt,
Pe fruntea ta lovită de-un cuvînt,
Pe veci de veci de-acum se așterne
Pedeapsa așteptărilor eterne".

Adresîndu-se zeilor, el le arată micimea lor înaintea iureșului mulțimilor :

„Dă-mi mîna Zeus ! Singur ești ca mine,
În cerul tău pustiu și zdrențuit
Spre stînca unde-am stat înlănțuit
Privește-n jos puhoiul care vine,
Privește-l bine".

În fața realității, doar aspirațiile lui Prometeu sînt valabile, căci vechile lanțuri ale constrîngerii s-au dovedit absurde :

„Ia-ți Zeus lanțurile înapoi
Au ruginit de vînturi și de ploi,
Dar sînt destul de trainice și grele,
Păstrează-le dacă mai crezi în ele".

Misiunea lui Prometeu de a lupta pentru oamenii care nu-l înțeleg e fără sfîrșit, el trebuie mereu să fure focul pentru semenii săi, să vadă cum se năruie încă un cer și să fie urît de încă o omenire. Starea lui se aseamănă de fapt cu existențialul mit al lui Sisif, aparținînd lui Camus.

Structura romantică a eroului se exprimă prin limbajul său punctat cu imprecații, exclamații, interogații retorice, numeroase imperative. Intervin în monolog și procedee simbolice, în special personificarea noțiunilor curente prin scrierea lor cu majusculă : Vreme, Veșnicie, Haos, Urlet, Nimeni, Nimic. Gestul retoric și argumentările filozofante clocotitoare îl înscriu pe Prometeu în cadrul romantismului întîrziat. Dar prin setea de absolut, prin desperarea sa fără liman, prin neliniștea lui, el reprezintă frămîntările liricii contemporane, care vor deveni mai pregnante în următoarele volume ale poetului.

Caracteristicile mitului prometeic în dramaturgia lui Victor Eftimiu. Spre deosebire de poemul lui Philippide, care cu toată compoziția dramatică rămîne o expresie lirică a conceptelor și sentimentelor poetului, cel al lui Victor Eftimiu obiectivează soarta titanului. Sub titlul „Prometeu", Victor Eftimiu elaborează o tragedie în 5 acte, în versuri, reprezentată pe scenă în 1918. Piesa s-a bucurat de o mare notorietate fiind și tradusă de Angelo Pernice în italiană și în germană de Hugo von Hoffmannstahl. Mai strîns legat de tradiția greacă, Eftimiu urmărește desfășurarea mitului cu toate situațiile și personajele sale. El creează însă și un număr de personaje noi, mai curînd de factură biblică, pe Than și Li.

La Eftimiu, măreția romantică a lui Prometeu este lipsită de pesimism. Nevrednicia oamenilor îmbogățiți datorită luptei sale nu deter-

Scanned with OKEN Scanner

mină la el un individualism orgolios, disprețul și izolarea de lume. El, care a oferit universului antic baza materială a civilizației, are după Victor Eftimiu menirea să obțină pentru oameni și înălțarea spirituală. În această bătălie pentru regenerarea conștiințelor, în figura prometeică din piesa lui Eftimiu este întruchipat, ca și la Philippide, principiul de libertate de-a lungul veacurilor. În ultimă instanță, Prometeu reprezentantul binelui se opune lui Hefaistos, Satan. Termenii biblici se suprapun celor ai mitologiei grecești, arătînd în succesiunea veacurilor etapele diverse în care se manifestă permanent lupta pentru libertate. Prezența lui Satan, deci trecerea de la perioada antică în altă etapă în care omul suferă noi tentații, iar Prometeu trebuie să ducă noi bătălii, nu e considerată însă de Eftimiu drept o slăbiciune a umanității, o consecință a imposibilității ei de a-și înfăptui pînă la capăt idealurile. Ea semnifică numai o altă fază necesară a luptei omului în dezvoltarea civilizației.

Încheiere

Apariția mitului prometeic în literatura noastră corespunde unei expresii a căutărilor sociale și morale, care încep în urma marii zguduiri provocată conștiințelor de către primul război mondial. În cele două opere de întruchipare a mitului prometeic, poetul Philippide ne-a dăruit un erou al decepției intelectualității, în perioada interbelică. Victor Eftimiu — un titan atașat umanității. Comune însă le sînt lucrărilor atmosfera de nemulțumire, problematica revoluționară care face din ele opere precursoare ale adîncirii filozofice și etice din literatura contemporană următoare.

Scanned with OKEN Scanner

Intelectualul și revoluția în opera dramatică a lui Camil Petrescu

A. Plan

Introducere

1. Locul operei dramatice a scriitorului în contextul dramaturgiei noastre importante — teatrul de idei.

2. Intelectualul în teatrul lui Camil Petrescu — principalul personaj.

3. Tema esențială a pieselor mai importante : intelectualul și dreptatea socială.

Cuprins

1. Piesele care abordează această temă : „Jocul ielelor" (1916). „Danton" (1931), „Bălcescu" (1949).

2. Ideea scriitorului de a face din istorie un cîmp de luptă pentru un destin mai fericit al omului este urmărită evolutiv, în cele trei piese care ilustrează momente și ipostaze diferite de confruntare dintre concepțiile intelectualilor și revoluție (mijlocul de schimbare a societății, de stabilire a dreptății sociale).

3. — *Prima ipostază :* „Jocul ielelor" — teoretizarea ideii de dreptate absolută — reprezentată de Gelu Ruscanu (personajul principal al piesei). Conflictele lui : cu propriile lui concepții, cu realitatea socială, cu adversarii (Saru-Sinești), cu tovarășii de luptă (Praida). Realizarea artistică a personajului care este o sinteză a intelectualilor din piesele lui Camil Petrescu și o întruchipare a scriitorului însuși, pînă la clarificarea sa ideologică (după Eliberare).

— *A doua ipostază :* „Danton" (1931) — intelectualul în cadrul revoluției. Cum acționează, principiile de viață, ideea despre rolul maselor în istorie (concepția eronată a lui Danton și respectiv a lui Camil Petrescu, că personalitățile hotărăsc mersul istoriei).

— Cum este realizat personajul Danton și drama (evoluție a tehnicii dramatice a scriitorului).

— *A treia ipostază :* „Bălcescu" (1949) — concepția istorică materialist-dialectică despre revoluție ; personalitățile întruchipează năzuințele maselor. Personalitatea eroului, concepțiile lui despre revoluție, mase, istorie, acțiunile sale în contradicție cu cele ale altor personaje (Eliade Rădulescu). Realizarea artistică a personajului și a piesei

Scanned with OKEN Scanner

concordă cu adevărata idee de dreptate socială care nu se poate realiza decît prin revoluția înfăptuită de mase.

Bălcescu reprezintă soluționarea dramei intelectualului care l-a preocupat pe Camil Petrescu de-a lungul întregii sale opere.

Încheiere

Valoarea teatrului lui Camil Petrescu — îndeosebi a acestor piese — concepțională și artistică.

B. Lucrare

Opera dramatică a lui Camil Petrescu, capitol astăzi constituit și impus în conștiința cititorului, continuă încă de la primele apariții o tradiție formată în literatura română, tradiția teatrului *de idei*.

Societatea burghezo-moșierească interbelică se prezintă scriitorului ca o complexitate de sisteme antagonice, dominată de un aparent haos, fiindu-i proprie încrucișarea violentă a celor mai diverse concepții și tendințe, născute în lupta pentru existență. Camil Petrescu a dezbătut, deci, de la bun început probleme vitale pentru rezolvarea cărora el consideră necesar un personaj tip, înzestrat în mod deosebit. Acest personaj este, în concepția sa, intelectualul, singurul capabil de a cunoaște societatea și de a o ordona, pornind de la coordonatele fundamentale. Intelectualul nu este un spirit contemplativ, ci un om al acțiunii, singurul în stare să conducă o mișcare în sensul restabilirii ideii de dreptate și libertate socială.

Pornind de la constatări exacte, urmînd o cale de la bun început neconformistă, Camil Petrescu săvîrșește o eroare istorică, atribuind rolul determinant personalităților și nu unei clase fundamental progresiste.

Intelectualul, cunoscător al problemelor majore, caută mijlocul de restabilire a echității sociale, și-l găsește în revoluție. De fapt, pe această temă, intelectualul și revoluția, se axează opera dramatică cea mai importantă a scriitorului, ilustrînd o evidentă evoluție, care pleacă de la ipoteza cunoașterii și fundamentării teoretice și trece la ipostaza practică, marcată de evenimente epocale din istoria societății (revoluții). Drama „Jocul ielelor" (1916), operă de început, pune prima problema intelectualului și revoluției. Este o dramă a contradicțiilor în care se zbate o conștiință, o inteligență severă cu ea însăși (Gelu Ruscanu), dar incapabilă să depășească impasul în care singură s-a situat, o dramă izvorîtă din prezența, permanent impusă de condițiile obiective, a necesității perceperii realității imediate, care nu concordă cu sensul absolut al dreptății și libertății. „Jocul ielelor" este o meditație asupra absolutului înțeles ca o aspirație umană, dar căreia condiția noastră istorică îi impune o firească piedică; este o dramă a intelectualului care, încercînd să adopte o poziție ultra-obiectivă, se exclude din circuitul social.

Scanned with OKEN Scanner

Gelu Ruscanu se remarcă printr-o hotărîtă poziție contra injustiției sociale, contra triumfului nedreptății, reprezentate prin Saru-Sinești, dar în polemici pe tema dreptății absolute, cu tovarășii săi de luptă este, de cele mai multe ori, pus în inferioritate.

Printr-o rețea de nedumeriri, Gelu Ruscanu mai poate deosebi ceea ce e drept de ceea ce e nedrept, orbit de multitudinea de fațete sub care i se înfățișează adevărul : publicarea scrisorii, care ar păta reputația Mariei Sinești, se izbește, în conștiința sa, de remușcările pe plan sentimental și moral ce i le-ar da această acțiune ; divulgarea secretului lui Saru-Sinești, că acesta este un asasin, i-ar satisface setea de dreptate, însă n-ar îmbunătăți cu nimic situația unor deținuți politici reprezentanți ai muncitorimii, nici n-ar schimba starea socială existentă.

Urmărind înfăptuirea absolutului în dreptate, Ruscanu se îndepărtează ireversibil de realitatea societății în care se află. Între el și revoluția proletară apare un zid, un zid ridicat de Ruscanu însuși, prin izolarea sa de realitate în căutarea absolutului. El crede sincer că poziția sa nu poate fi decît alături de clasa exploatată, alături de cei care prin revoluție vor să schimbe o societate bazată pe exploatare. Dar legătura cu aceștia, cu Revoluția, el o realizează numai prin dorința înfăptuirii unui ideal de dreptate care n-are corespondență cu realitatea și deci se îndepărtează de Revoluție. Nerenunțînd la goana după adevărul absolut, Ruscanu nu poate înțelege căile reale de înfăptuire a Revoluției, nu poate suda lumea ideilor și cea reală.

Ruscanu înțelege Revoluția ca o înfăptuire imediată și totală a idealurilor care o susțin pe tărîmul spiritual, nu ca o îmbinare unitară a unor complexe modalități de realizare practică a țelurilor revoluției, pînă la victoria finală, care apare ca rezultatul unei lupte îndelungate. De aceea, poziția lui Ruscanu nu poate fi alăturată acelei a clasei muncitoare. Absolutul ideii lui Ruscanu se ciocnește de realitatea obiectivă a Revoluției.

Această dilemă se datorează modului metafizic în care Ruscanu privește fenomenele sociale, judecîndu-le în raport cu dreptatea absolută și nu în complexitatea lor. Desperat exclamă : „totul în lume este coruptibil... nimic nu e întreg și frumos... și nici nu poate deveni... toate se împlinesc numai pînă la o palmă de pămînt".

Pentru a combate ideea nelimitată și nedefinită a dreptății absolute, nu este necesară o inteligență deosebită, ci doar o experiență dată de viață și rezultată din acumulări anterioare cum sînt cele ale lui Praida.

Prins în mecanismul unei logici orgolioase, consecventă în rigiditatea ei, Gelu Ruscanu descoperă o lume în dezordine, fără coordonate morale sigure, fără nici un punct de sprijin solid. El devine deodată conștient de realitatea complexă pe care o vede atît de simplist și care, tocmai prin această complexitate de evenimente sociale și tipuri umane, îl împinge la sinucidere, autoanulare necesară, în momentul în care alunecă pe panta concesiilor.

Mijloacele artistice prin care Camil Petrescu sintetizează figura lui Ruscanu, ca personaj central al piesei, poartă amprenta unui creator

Scanned with OKEN Scanner

incontestabil. Există o deplină concordanță între structura interioară a personajului, ideologia sa, starea sa psihologică și limbajul folosit de acesta. Ruscanu se exprimă în construcții rigide, așa cum este și inteligența sa. Izbucnirile de revoltă, de mînie din limbaj oglindesc frămîntarea psihologică a personajului, contradicția între ideea absolută care îl domină, și realitate.

Dialogul se dovedește un mijloc eficace de prezentare a lui Ruscanu din toate unghiurile conștiinței sale. Personalitatea lui Ruscanu reiese din relațiile cu celelalte personaje (în special în relațiile sale cu Praida) și din dialogul cu sine. Puternic individualizată, imaginea lui Ruscanu este purtătoarea ideii de absolut în dreptate. G. Ruscanu reprezintă o etapă în convingerile ideologice ale lui Camil Petrescu.

Praida, oponentul lui Ruscanu, dacă nu posedă acea tensiune a inteligenței care-l caracterizează pe Gelu, are meritul de a se bizui pe o argumentație logică și concretă. Praida este exponentul concepției morale socialiste despre dreptate și despre revoluție. „Este drept numai și tot ceea ce slujește cauza pentru care luptăm... cauza muncitorească... Numai cauza e mare".

Praida nu este superior lui Ruscanu, însă el reușește să explice fenomenele sociale și să decidă în situații complexe, prin stăpînirea unui sistem de gîndire logic, fundamentat de premise obiective și bine precizate. Eliberarea lui Boruga nu înseamnă numai salvarea unui om, ci păstrarea și afirmarea unității în luptă a clasei muncitoare, a forței ei care să înspăimînte autoritățile statului capitalist și să grăbească sfîrșitul societății burgheze.

Drama marchează evoluția pe plan spiritual a concepției despre revoluție, prin stabilirea scopului unei asemenea mișcări. În acest moment apare necesitatea imediată a unei replici de natură practică, replică ce constă în drama următoare, „Danton".

„Danton" (1931) reprezintă o etapă superioară. Este evidențiată, în primul rînd, o puternică personalitate a revoluției, pe un cadru istoric deosebit, fenomenul cu adînci semnificații sociale, care a fost Revoluția Franceză. Dotat cu un fizic de uriaș și cu o inteligență vie, Danton nu încearcă să se desprindă de lumea în care trăiește, ci se integrează spontan în mișcarea ei.

Omul și politicianul coexistă și se influențează reciproc. În mijlocul situațiilor contradictorii, ale revoluției, eroul știe să se identifice cu realitatea, luînd hotărîrile cele mai indicate, pentru că nu are tendința de a se izola de lume. De aceea, viața lui Danton este o complicitate între virtute și slăbiciunile umane.

Ceea ce este dominant în figura eroului este acea naturalețe, străină de încordare și căutări înfrigurate, naturalețe care îl ajută să rezolve situațiile cele mai dificile. Danton este ridicat la dimensiunile unui Titan care are puterea de a făuri singur istoria : „Între Paris și armatele năvălitoare voi fi eu". Cu toată această strălucitoare personalitate pe care o relevă, drama conține carențe atît de ordin istoric, cît și social.

Prizonier al istoriografiei burgheze, Camil Petrescu îi opune lui Danton pe Robespierre, aici o figură ingrată și meschină, vîndut ambiției și mînat de orgoliu. Prin polemica între Danton și Robespierre,

Scanned with OKEN Scanner

scriitorul înfierează ideea și slăvește viața : „Danton și Robespierre sînt viața și ideea față în față".

Drama este dedicată lui Danton, care, inteligent, intransigent, bun conducător, bazat pe o concepție realistă, înfăptuiește revoluția. Camil Petrescu neglijează însă masa, care apare aici ca un simplu instrument de acțiune : „Ideea de masă presupune, în concepția eronată a scriitorului, abuzul și suprimarea oricărei inițiative personale : mulțimea intolerantă prin fatalitate, neselectivă prin destin și indusă în eroare de demagogi. Singurii oameni mari, personalitățile, ar avea puterea de a alege un drum și de a-l înțelege. Ei s-ar lovi însă de rezistența prostiei și a mediocrității"[1]. „Ah! prostie.. .prostie de sticlă, prostie de humă, prostie de plumb, exclamă Danton, oamenii sînt răi și proști... iremediabil răi și proști". Deși Camil Petrescu expune în „Danton" o concepție opusă lui Gelu Ruscanu, el nu depășește în mod real impasul de gîndire în care-l aruncase jocul antinomiilor.

Realismul nu este atașat unei clarviziuni social-istorice, ci este văzut simplist, ca o neînsemnată reacție la adresa ideilor abstractizate.

Danton este terorizat de *faptul concret*. În „Addenda la falsul tratat", Camil Petrescu afirmă : „Danton vrea să vadă totul pînă la capăt". Camil Petrescu sesizează realitatea obiectivă, dar ignoră motorul istoriei, lupta de clasă. Danton este alcătuit din contraste, slăbiciuni ale omului și principii etice deosebite, integrat în evenimente contradictorii. Trebuie subliniată arta scriitorului în compunerea personajelor și a planurilor de acțiune, care se interferează, în antiteză, la tot pasul. Replici vii, sclipitoare caracterizează personajele.

„Bălcescu" (1949), piesă scrisă sub influența materialismului istoric, reprezintă ipostaza clarificărilor concepției istorice a lui Camil Petrescu. Desigur, „Bălcescu" nu-i o surpriză nici ca temă, nici ca subiect. Scriitorul s-a adresat statornic marilor personalități pentru a le cere motive de inspirație și a remaniat viziunea despre ei, dînd o altă versiune, într-un spirit nou, dramei lor. Dar drama aceasta totalizează concluzia unor experiențe consemnate în lucrările anterioare, oferind răspuns întrebărilor pe care acestea le lăsaseră deschise. În „Bălcescu", autorul, care o viață întreagă înregistrase înfrîngerile „spiritului", pătrunde condiția de luptă prin care intelectualul se împlinește, iar creația sa capătă durată. „Bălcescu" este opera condiției revoluționarului, pe care Camil Petrescu o fixează definitiv în legătură cu forțele sociale. „Bălcescu" este piesa unui om excepțional, care poartă un mesaj de revoltă și speranță pe care istoria îl va ratifica. Eroul cunoaște viața și munca istovitoare a clăcașilor români și nu-i este străin nici regimul de viață al lucrătorilor. Cînd privește spre clasa dominantă, nu uită că ea s-a ridicat „pe asemenea temelii de suferințe și nedreptăți".

Remarcabil este faptul că filoanele dramatice ale piesei nu își au izvorul în contradicția om-revoluționar, ci în însăși revoluția burghezo-democratică, ca fenomen istoric și fundal.

Revoluția este urmărită cu atenție, sînt surprinse cauzele, condițiile social-istorice, participanții, momentele importante ale desfășurării,

[1] B. Elvin : *„Camil Petrescu"*, Editura pentru literatură, 1962, pag. 123.

cauzele înfrîngerii ei, urmările, toate acestea fără a impieta asupra figurii legendare a lui Bălcescu.

Revoluționarul apare ca un conducător devotat cauzei și nu ca un creator al revoluției. O dată izbucnită mișcarea, ni se relevă teoreticianul care vrea să cîștige de partea sa timpul și care alege calea fără compromisuri, respingînd orice apeluri la clemență. Aceste calități sînt rezultatul unei comuniuni desăvîrșite cu interesele revoluției, întemeiată pe un studiu îndelungat al societății vremii.

Alături de Bălcescu, apar militanți curajoși, Golescu, Tell, Arăpilă, limitați însă în înțelegerea fenomenului istoric. În ceea ce-l privește pe Eliade Rădulescu, scriitorul subliniază tendința permanentă spre compromis. Eliade urmărește „nici nedreptatea celor mulți și nici silnicia celor puțini", cere „folos pentru toți spre paguba nimănui" iar din revoluție tinde să facă „o chestiune scuzabilă". În aceste condiții un om ca Bălcescu, dotat cu un profund simț istoric, devotat cauzei, vede calea ce duce spre victorie, dar se lovește de rezistența unora dintre cei care ar fi trebuit să-l urmeze. În momentul în care timpul și hotărîrea inflexibilă decid soarta unui popor, amînarea inițiativelor este fatală și va duce, împreună cu nefericitul complex istoric de împrejurări, la înăbușirea revoluției.

Camil Petrescu realizează un tablou istoric convingător și real. Impresionantă este claritatea și logica perfectă care însoțesc imaginea despre revoluție a lui Bălcescu. Revoluționarul este conștient de obiectivitatea acestui fenomen istoric, izvorît din acumulări și nedreptăți anterioare : revoluția va izbucni cu certitudine, fiindcă „nimeni nu poate împiedica un proces istoric", afirmă Bălcescu.

Bălcescu e primul erou al lui Camil Petrescu care nu se simte singur și dezarmat în fața istoriei. Are bucuria de a trăi prin forțele mulțimii.

Tot ce visase Gelu Ruscanu rămăsese în domeniul iluziei. Danton, așa cum îl prezintă scriitorul, nu înțelege nici el bine soarta omului în istorie. Pentru Danton, mișcarea maselor este o frînă în idealurile personalității care sînt compromise de mersul istoriei. Imaginea masei capătă, în „Bălcescu", dimensiuni impresionante, apropiate de imaginea reală. Bălcescu face, în fiecare clipă, elogiul poporului, văzut ca factorul esențial al istoriei. „Și ceea ce e și mai neînțeles, vă temeți că dacă vom fi arestați noi, s-a sfîrșit revoluția, fiindcă revoluția sîntem noi... Nespus vă înșelați... Iată, eu nu mă tem de arestări... Nu mă mai tem nici măcar de trădări. Revoluția este în mers, este pornită de la începutul istoriei românești. E fructul unei îndelungate stări de lucruri și nimic nu o mai poate opri, deoarece azi nu mai este a noastră, ci a poporului". Faptul de a lupta alături de popor îl încarcă cu o incalculabilă răspundere, dar și cu o profundă siguranță interioară. Responsabilitatea conducătorului, iată cel mai important element al analizei profunde și amănunțite întreprinse de Camil Petrescu.

Renunțarea la existența proprie individuală, în folosul colectivității este o idee la care se asociază noțiunea de patriotism, de eroism, de răspundere a revoluționarului. Această imagine a intelectualului este

Scanned with OKEN Scanner

și cea mai reală, pentru că ea a fost realizată în conjunctura unei epoci revoluționare, prin analiza exactă, istorică și psihologică.

Eroul trăiește nu atît prin calitățile sale, cît prin concretizarea lor practică, care înfruntă timpul. Bălcescu moare recules, limpede, și în ceasul ultim e împletită o speranță. Și aceasta pentru că el are o concepție filozofică superioară, diferită în esență de a tuturor personajelor anterioare.

Pentru realizarea acestui tip de om și intelectual, gîndirii lui Camil Petrescu i-a trebuit o întreagă succesiune de negații, îmbinate cu un studiu atent al fenomenelor sociale la care s-a asociat o remarcabilă modalitate artistică.

Grandoarea și dramatismul acțiunii și sorții eroului său, replicile tăioase, categorice, care urmează după expunere de fapte — concordanța între replică și caracterul personajelor, antitezele romantice și stilul romantic de un romantism revoluționar, lucid, mișcarea de mase — sînt numai cîteva exemple din multitudinea de valori artistice însumate în această dramă.

Teatrul lui Camil Petrescu aduce pe scenă frămîntările intelectualului animat continuu de dorința de a schimba ceva într-o societate fundamental nedreaptă, pentru un destin mai fericit al omului. Tensiunea dramatică și stilul polemic (abordat, de altfel, în toată opera), de vervă și ironie sclipitoare, caracteristică scriitorului, de o sobrietate și claritate clasică, fixează piesele sale un loc deosebit în teatrul românesc.

Teme suplimentare

1. Tipul parvenitului în operele studiate.
2. Tipul micului burghez în opera lui Caragiale.
3. Țăranul în opera lui M. Sadoveanu.
4. Drama intelectualului în opera lui Camil Petrescu.
5. Tipul demagogului politic burghez în literatura română.
6. Personajul feminin în romanul lui Duiliu Zamfirescu, Ibrăileanu, Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Modalităţi artistice

Scanned with OKEN Scanner

Numele propriu ca mijloc de caracterizare la scriitorii din secolul al XIX-lea

Plan dezvoltat

Introducere

Onomastica şi toponimia au de la origine un rol definitor şi caracterizator, de calificare sau identificare. Această acţiune a fost luată din procesul social-istoric de către autorul popular anonim cu traiectoria firească de la *a porecli* la *a numi*. Rolul de identificare este bineînţeles diminuat în favoarea celui de calificare. Basmul popular consacră o serie de nume proprii în funcţie de conflictul său moral (Făt-Frumos, Baba-Cloanţa). În studiul său „Morfologia basmului", V. I. Propp sublinia permanenţa unor funcţii ale basmului, permiţînd gruparea celorlalte elemente în jurul lor. O astfel de funcţie poate fi şi numele propriu.

În literatura cultă, numele propriu va fi folosit pentru diverse reliefări artistice. Prezenţa lui ca mijloc de caracterizare se face simţită din primele noastre scrieri beletristice de valoare.

Cuprins

Putem deosebi două căi ale caracterizării prin nume, fiecare din ele incluzînd mai multe aspecte : cea satirică şi cea simbolică.

Caracterizarea prin nume propriu în „Ţiganiada" lui I. B. Deleanu este deosebit de complexă. În primul rînd putem găsi ambele forme — şi cele satirice şi cele simbolice — patriotice reprezentate în operă (Goleman, Cîrlig, Lăpăduş, Sfîrcul, faţă de Slobozan, Romândor). Trăsăturile exprimate prin nume sînt dominante etnice, sociale, fizice, de caracter, psihice, intelectuale sau culturale.

Goleman vizează starea socială, sărăcia lucie. Atitudinea „celui gol" este protestatară. Personajul face o critică acerbă monarhiei, paraziţilor, şi bogătaşilor, fiind comparat de Călinescu cu eroul eminescian din „Împărat şi proletar"[1]. Romica întruchipează idealul feminin al ţiganilor, corespunzătoare Ilenei Cosînzeana. Tandaler indică acel cusur pe care autorul îl întăreşte prin calificări pline de ironie : „Tandaler, inimosul de care / nu cutează nimeni să se apuce / aşa era de harnic şi de tare / ".

[1] „Un împărat şi proletar de şatră" — G. Călinescu. Istoria literaturii române, 1941, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

Putem recunoaşte în folosirea procedeului surse folclorice prin acel amestec de personaje reale şi fantastice proprii basmului popular (Argineanu. Brînduşa). Dar el apare mai curînd o asimilare extrem de originală a poveştii filozofice voltairiene (Candide — Ingenuul), Budai-Deleanu fiind un admirator al iluminismului francez.

Interesante în acest sens sînt şi numele comentatorilor din subsol (Erudiţian, Filologos, Criticos, Musofilos, Politicos, Mîndrilă, Evlaviosu, Simpliţian, Chir Mustrul of Putureni, Părintele Ortodhoxos, Căpitan Alpanios etc.) care, multiplicînd planurile epopeii, angajează pe baza întîmplărilor ţigăneşti o altă războire între concepţiile religioase, estetice, politice şi militare ale vremii.

În afară de numele de fiinţe există şi denumiri geografice satirice (Bărbăteşti. Inimoasa etc.).

Geniul verbal al lui B. Deleanu se vădeşte în sonoritatea numelor. Călinescu nota : „Catalogul numelor de ţigani e un grotesc de sonuri"[1].

Deleanu nu abuzează de modalitatea caracterizării prin nume. Cele cu valoare tipizatoare sînt incluse într-o onomastică obişnuită, curentă, pentru a putea avea efectul comic scontat.

Caracterizarea prin nume propriu este inerentă comediei de pionierat din ţara noastră. Vom menţiona dintre autorii vremii doar pe Bălcescu cu piesa „O bună educaţiune" (1845), fiindcă pregăteşte pe eroii lui Caragiale.

Eliza, predecesoara Ziţei, care primeşte instrucţie la pension, este fiica negustorului Briganovici. se căsătoreşte cu Măzărescu, tipul birocratului, şi fuge cu iubitul ei, Galantescu.

Procedeul este frecvent utilizat de Alecsandri în aceeaşi formă de etichetare directă a personajelor (Napoilă — ultraretrogradul, Clevetici — ultrademagogul, Galuscus, Răzvrătescus, Săbiuţă). În „Chiriţa în provincie" scade însă abuzul unor astfel de indicaţii : există o oarecare rafinare (Chiriţa, Guliţă, Bîrzoi).

Sufixele de origine grecească sau turcească au şi ele semnificaţie şi efect comic, care se vor păstra şi la Filimon şi la Caragiale, contribuind la culoarea locală. De aceea, Alecsandri şi apelează curent la ele în localizări (Agachi Flutur).

La Alecsandri e mai rar întîlnită caracterizarea prin nume proprii. Chiar apelul la arsenalul folcloric păstrează sau accentuează tendinţa caricaturală, ca în feeria „Sînzeana şi Pepelea" (Păcală, Tîndală, Lăcustă-Vodă etc.). Totuşi, trebuie să o menţionăm pe cea din „Peneş Curcanul" în intenţia de comunicare a energetismului prin sufixul „eş", reîntîlnit cu aceleaşi valori în „Nunta Zamfirei" la Coşbuc (Ţinteş, Bardeş).

Peneş exprimă, tot în sensul caracterizării prin nume, recunoaşterea vitejiei românilor în luptă prin transformarea „poreclei în renume".

Fabula lui Alexandrescu îmbină uneori alegoria cu numele propriu. „Cîinele şi căţelul" îşi găsesc o sugestivă identitate, foarte plastică, în Samson şi Samurache.

---

[1] G. Călinescu — *Istoria literaturii române*, 1941, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

La Eliade Rădulescu, tipizarea prin nume din domeniul prozei se înrudește cu cea din dramaturgia lui Alecsandri. În „Proces General între două hordi și nație", pe tema opoziției boieri-ciocoi, aflăm personaje astfel tipizate : Arhon Arpagon, Musiu Rapace etc., în numele cărora mai sînt puternice influențele livrești.

Mai original este caracterizat prin nume Sarsailă autorul.

Nicolae Filimon acordă o deosebită atenție numelor proprii. El face o netă deosebire între eroii pozitivi și negativi. Primii au nume neaoșe foarte des întîlnite sau sînt notați cu inițiale : Maria, Banul C, vătaful Gheorghe. Ceilalți au nume grecești sau grecizate cu formulele de politețe respective (Kir Costea Chiorul).

Transmiterea nemijlocită a cusurului prin nume propriu există și la el dar cu o tendință de mai mare subtilitate. Slugile invitate de Păturică să ospăteze se numesc : Vlad Boroboață, Tudor Ciolănescu, Zamfir Ploscă.

Putem compara numele de Neagu Chioftea cu cel de Brînzovenescu purtînd semnificația inferiorității prin aspect culinar.

La Filimon numele legat de alimente dovedește mai curînd poftele materiale imediate. Totuși nu poate fi o coincidență cealaltă apropiere între Pingelescu și Ipingescu.

Numele personajelor din protipendadă conțin o vădită critică socială : Hatmanul Costache Cărăbuș „june frumușel dar fără spirit", Spătarul Dinache Pingelescu — despre care autorul face relevanta precizare : „ce se silea cît putea să nu dezmintă pronumele său", clucerul Ioniță Măturică, paharnicul Dumitrache Mînă-Lungă și Baronul Nichita Kalicevski. Cel mai reprezentativ rămîne însuși numele eroului principal, Dinu Păturică, aluziv la pătura inferioară de unde se ridică parvenitul, în alta superioară, nume devenit curent în desemnarea arivismului.

Opera eminesciană oferă o utilizare diferită a numelor proprii. Mai mult decît natura eroilor (Toma Nour, Poesis), prin nume se definește trecerea personajelor de la o stare la alta. Duhul cu chip omenesc, Zburătorul, cînd se umanizează total devine Călin. Fata de împărat, simbol al societății năzuind către înălțimea geniului, capătă nume propriu cînd renunță la aspirațiile ei, identificîndu-se cu Cătălin.

Cîteodată rolul e de întărire. Pentru a diferenția natura superioară stelară de cea vulgară, poetul adaugă Luceafărului pe mitologicul Hyperion.

Un loc important ocupă numele proprii în arta de povestitor a lui Creangă. Denumirilor folclorice sau lumii personajelor reale din Humulești, el le adaugă porecle cu încărcătură caracterizatoare. Vărul său devine în „Amintiri" Mogorogea, datorită firii lui supărăcioase (a mogorgi—a bombăni). Moș Chiorpec este socotit Chiorpecul Dracului cu sens peiorativ după modelul expresiei populare : „Chiorul dracului !".

Porecla de Ciucălău dată popii Buliga vine de la țoi — păhărel, satirizînd plăcerile lumești ale feței bisericești.

În „Povești" urmărim aproape încetățenirile poreclei în mediul rural. Unele porecle sînt de fapt doar acreditarea ca nume propriu a

Scanned with OKEN Scanner

substantivului comun cînd personajul are o caracteristică fizică sau psihică vizibilă (Spînul). Altele sînt o exagerare grefată pe o noțiune curentă personificată (Gerilă, Flămînzilă, Ochilă, Setilă și pare-se personaj inventat de Creangă Păsări-Lăți-Lungilă). Sufixul „-lă" subliniază dimensiunile personajelor, apariția lor grotescă, însușirile lor extraordinare. Flămînzilă este o namilă de om, Setilă o arătare etc.[1]

Harap-Alb, personaj extraordinar prin numele contrastant întruchipînd pe țăranul hîtru obișnuit să dea porecle, își convertește mirarea în fața aparației extraordinare într-o cascadă de denumiri, hilară prin vervă și acumulare : „Acesta e vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorîlă, nepot de soră a lui Pîndilă din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă ori din tîrg de la Să-l Cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați".

Înaintea triplei însușiri a următoarei înfăptuiri ciudate, Harap-Alb ezită între mai multe porecle și ajunge la soluția de Păsări-Lăți-Lungilă, care însă pentru comoditatea povestirii devine și el Păsărilă.

Caragiale prin subtila întrebuințare a numelui îl face să contribuie la realizarea unor personaje intrate în vorbirea curentă ca și cele moliерești. Funcția satirică a numelor proprii în tipizarea personajelor în comediile și schițele lui Caragiale a fost analizată pe larg de critică și istoria literară. Lucrarea de bază o constituie studiul lui G. Ibrăileanu „Numele proprii în opera comică a lui Caragiale" (1926), care în general își păstrează pînă azi valoarea interpretărilor, reluat cu îmbogățiri în scrieri ale cercetătorilor contemporani (S. Iosifescu — „Momentul Caragiale", St. Cazimir — „Universul comic al lui Caragiale").

Pe lîngă indicația subtilă a caracterului, numele implică și atitudinea social-politică (Brînzovenescu, Farfuridi, Cațavencu, Venturiano etc.). Mai găsim însă și la Caragiale cîte o etichetare directă, mai ales în proză (Guvidi — „Om cu noroc" ; Mișu Poltronul — „1 Aprilie") etc.

Caragiale indică prin nume parvenirea categoriilor sociale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de la Veta la Zița și apoi la Esmeralda Piscupesco sau Mary Popescu.

O mențiune specială se cuvine numelor micilor burghezi insignifianți care, neglijîndu-și modestul destin personal, nu se ocupă decît de destinele grave ale țării sau mapamondului, cu un patos ridicol („Situațiune", „O lacună" etc.), devenind masa de manevră a demagogilor („O scrisoare pierdută").

Numele de Mitică ajunge astfel sinonim cu trăsătura principală a unei pături sociale sub aspectul ei național. Pompiliu Constantinescu scria că miticismul „este o categorie morală a micului burghez din capitală. Mitică este deșteptul național prin excelență, spiritul superficial care se pricepe în orice domenii (...). Flecar pînă la manie, iubitor de farse pînă la puerilitate, abil în lucrurile mărunte, dușman al serviabilității, dar amator al favoritismului cu profit personal"[2].

---

[1] Z. Dumitrescu-Buşulenga : „Într-adevăr grupul se constituie şi o dată cu el cortegiul grotesc necesar întotdeauna literaturii satirice şi expresie a exagerării conştiente cuprinse în aceasta" (Ion Creangă, Ed. pt. lit., 1963, p. 86).

[2] Pompiliu Constantinescu—Scrieri alese : Figuri literare : I. L. Caragiale, 1933.

Scanned with OKEN Scanner

Pronumele de politețe care însoțește numele propriu are și el semnificația socială (Conul Leonida, jupîn Dumitrache, nenea Trahanache) în teatrul lui Caragiale.

Izolată, dar cu ecou în literatura satirică a secolului al XX-lea, este imaginea caricaturală a societății vremii într-o țară imaginară Cronica fantastică unde trăiesc Sinecorzii, strămoșii Kuților din „Țara de Kuti" a lui Arghezi.

Și în cadrul tipizării prin nume proprii este contrazisă falsa teorie a indiferentismului lui Caragiale, a cinismului său față de societate. Pentru a-l diferenția pe eroul cu soartă tragică din Inspecțiune, micii burghezi satirizați în locul denumirii de Lache, Mache, Mitică, el se cheamă Anghelache. Și mai evidentă este opoziția între lumea Cațavencilor și Pamponilor și lumea rurală unde se consumă milenara suferință a țăranului care poartă simbolic numele curat și simplu Ion (Arendașul român, Năpasta) ca și viitorul purtător al destinului țărănesc din epopeea lui Rebreanu.

În operele altor scriitori ai veacului, caracterizarea prin numele propriu nu face parte din principalele procedee ale tehnicilor literare. Totuși, se poate aminti caracterul stenic, de exprimare a vitejiei din marile poeme ale lui Coșbuc prin denumiri luate din viața militară arhaică (Săgeată, Ținteș, Fulger) sau valoarea pamfletară a peiorativului injurios din profilurile în versuri ale lui Vlahuță sau din ciclul „Cîțiva paraziți" (Chimiță, Ramses, Dincă C. Buleandră).

Încheiere

Caracterizarea prin nume proprii este un procedeu frecvent în literatura secolului al XIX-lea care nu va fi abandonată nici în veacul următor, cu precădere în opera satirică (Bacalbașa, Arghezi etc.). El ține și de specificul național al poporului nostru, bine definit de C. Negruzzi: „istețime și duh satiric".

Scanned with OKEN Scanner

Modalităţi compoziţionale în romanul românesc interbelic

A. Plan dezvoltat

Introducere

Momentul de înflorire a speciei romanului românesc : perioada interbelică.

Cauzele acestei dezvoltări tardive faţă de începuturile romanului şi primele sale afirmări în ţara noastră („Tainele inimii", de Kogălniceanu — 1850, „Ciocoii vechi şi noi" de Filimon, „Mara" de Slavici) sînt cercetate de critica literară. În studiul „După război" — 1919, Ibrăileanu prevede fenomenul dezvoltării romanului stufos plin de probleme şi documente omeneşti, în urma celei dintîi conflagraţii mondiale. Mihai Ralea, în articolul „De ce nu avem roman ?", consideră că literatura naţională care nu a posedat epopee, ci doar baladă ca amplă specie epică, tinde mai întîi spre nuvelă.

Problemele complexe social-politice, generate de primul război mondial, necesită o cuprindere şi dezbatere largă, deschizînd drum romanului social şi de analiză.

Pe fondul autohton se grefează simultan aluviuni mai vechi balzaciene, tolstoiene, stendhaliene, zoliste şi, mai recente, proustiene şi gidiene, constituindu-se în forme compoziţionale foarte variate ale creaţiei româneşti.

Cuprins

Schiţarea modalităţilor de construcţie a romanului la cîţiva dintre prozatorii de seamă ai epocii, atît ca formă a conţinutului cît şi ca procedee compoziţionale. *Mihail Sadoveanu.* George Călinescu clasifica după intrigă romanele sadoveniene în următoarele categorii : romane ale regresiunii cu intrigă lirică („Apa morţilor"), patetice cu intrigă instinctuală („Haia Sanis"), a mişcărilor milenare cu intrigă antropologică („Baltagul"), a nemişcării milenare cu intrigă mitologică („Nopţi de sînziene"). Una din structurile intrigii, caracterul poliţist şi de roman de aventuri, se remarcă în „Baltagul" şi „Neamul Şoimăreştilor", dar el apare în formele solemne ale baladei sau epopeii, înrudindu-se cu eposul istoric. Vladimir Streinu sublinia aceasta în cronica sa la „Cazul Eugeniţei Costea"[1].

[1] Vladimir Streinu ; Pagini de critică literară, Ed. pt. lit., 1968, p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

Fresca romanului sadovenian se organizează, de obicei, în jurul unui destin central, individual (Tudor Şoimaru, Vitoria Lipan, Nicoară Potcoavă) sau al unei familii (Fraţii Jderi).

În toate romanele se remarcă caracterul liric şi legendar al substanţei epice, pendularea între realitate şi legendă.

Putem menţiona unele tehnici în prezentarea realităţii, fie în romanul istoric, fie în cel contemporan. Ea se face citeodată cu ajutorul unui erou dinafară, după cunoscutul procedeu voltairian, străin de ţară („Zodia cancerului"), sau personaj autohton ieşit din universul său obişnuit („Baltagul"). Scopurile diverse ale folosirii acestui procedeu sînt în primul caz ca să se realizeze un tablou veridic al Moldovei din vremea Ducăi-Vodă, prin prizma abatelui francez care aparţine altei civilizaţii, în al doilea — pentru a evidenţia însuşirile personajului rural feminin Vitoria Lipan. *Liviu Rebreanu*. Activitatea de prozator a lui Liviu Rebreanu constituie etapa de obiectivare a romanului românesc. Lovinescu salută în apariţia lui „Ion" o ieşire din lirismul patriarhal semănătorist. În romanul denumit de Muir dramă şi de Thibaudet roman activ, planurile deşi se interferează şi se influenţează reciproc, avînd un rost în economia construcţiei — sînt paralele. De exemplu, episodul cu Dumitru Moarcăş din „Ion". Concepţia scriitorului în privinţa firelor libere din ţesătura generală, „care se înnoadă şi se întorc în cuprinsul acţiunilor principale", apare în proza memorialistică şi critică „Amalgam".

În planurile paralele se investighează sentimente şi relaţii, concomitent în mai multe ipostaze, ca în capitolul *Iubirea* din „Ion", este înfăţişată iubirea între Ion şi Ana, cea platonică şi nefericită între Laura şi Aurel şi legătura senzuală între Titu şi Roza Lang ; de asemenea este tratată pe larg căsătoria drept tîrg în acelaşi roman, la diferite cupluri.

Se remarcă construcţia circulară în principalele romane ale lui Rebreanu — „Ion", „Răscoala", „Pădurea spînzuraţilor". Scriitorul însuşi spune în „Amalgam" că aceste romane trebuie să aibă un corp sferoid. Realizată în „Ion" prin descrierea drumului cu care se deschide şi se închide cartea şi în „Pădurea spînzuraţilor" prin repetarea la sfîrşit a tabloului de la începutul romanului, în „Răscoala" procedeul apare mai puţin precis, doar prin aceleaşi discuţii sterile în jurul problemei ţărăneşti, cu care porneşte şi se încheie epopeea marii mişcări rurale.

La Rebreanu există o complexă realizare a legăturii între medii şi grupuri umane şi sociale, măestria înlănţuirii episoadelor. „Ion" are caracterul unei monografii rurale : sînt urmărite cronologic, pe mai multe planuri, ocupaţiile şi întîmplările cotidiene ale satului pe o perioadă îndelungată de timp.

Datorită multitudinii mediilor şi categoriilor implicate în „Răscoala", scriitorul recurge la un personaj de legătură : Titu Herdelea.

Liviu Rebreanu se remarcă în arta romanescului printr-o savantă gradaţie a naraţiunii. După G. Călinescu, romanul „Ion" e făcut din cînturi vădit cadenţate în stilul marilor epopei. În „Răscoala", ca să se sugereze desfăşurarea mişcării ţărăneşti, există o subtilă dozare a duratei : începutul e lent, apoi ritmul se accelerează o dată cu mulţimea

Scanned with OKEN Scanner

știrilor grave din sate, se scurtează episoadele, urmează un interval de liniște expectativă și apoi iureșul. După represiune, se încetinește din nou tempo-ul pînă la ceea ce Eugen Ionescu numește — după „accelerația în progresie geometrică o liniște mortuară"[1]. Romancier monumental, Liviu Rebreanu realizează scene panoramice de masă atît în „Răscoala" cît și în „Pădurea spînzuraților". În acest din urmă roman de analiză, avem o raportare a planului realității la cel psihic trăsăturile realității fiind deformate conform obsesiilor și suferințelor eroului.

În perioada interbelică au loc numeroase discuții teoretice privitoare la arta romanului, la care iau parte alături de George Călinescu și Lovinescu, Camil Petrescu, Felix Aderca, Mihail Sebastian, Anton Holban și alții. Aceste discuții dovedesc și lămuresc orientări diverse. Reacția împotriva clasicismului balzacian se vede la un număr mare de scriitori care adoptă noile metode proustiene. O caracteristică a literaturii române este că partizanii balzacianismului (G. Călinescu, Ion Marin Sadoveanu) utilizează și ei analiza cu tot ce le pune la dispoziție știința contemporană, după cum investigația psihologică a lui Camil Petrescu, Holban, nu renunță la caracterul generalizator.

Hortenia Papadat-Bengescu încetățenește la noi literatura de analiză de tip stendhalian. „Balaurul", deși scris sub forma jurnalului intim, este totuși un pas de obiectivare a literaturii prozatoarei. Opera ei cea mai însemnată — „Concert din muzică de Bach" — se caracterizează prin compoziția geometrică. În literatura noastră, promotorul prozei analitice poate fi considerat *Camil Petrescu*. Și la el, în „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război", recunoaștem factura stendhaliană. Romanul este o confesie divizată în două părți : prima — un jurnal intim, a doua — un jurnal de front. Intenția autorului e să urmărească bifazic personajul principal, întîi în cazul conflictului său interior, cînd se dorea rupt de societate, apoi cînd i se macină personalitatea în mașina militaristă. Camil Petrescu întrebuințează așa-numita tehnică a autenticității. În „Ultima noapte", ea constă în procesul de demitizare a demagogiei patriotarde, făcută de autor prin eroul său care are un pronunțat caracter autobiografic. În „Patul lui Procust", scriitorul își numește romanul „dosar de existențe". El e format din istoriile mai multor eroi, relatate sub formă epistolară și de jurnal și completat de comentariile de subsol ale autorului. Acțiunea unitară e privită astfel simultan, din unghiuri deosebite. Părțile inegale și aparent asimetrice au o simetrie interioară, după cum își răspund una alteia. Planurile sînt neinterferente, dar cu multe tangențe (întîlnirea Ladima-Fred, citirea de către aviator a scrisorilor poetului în camera Emiliei). Romanul nu respectă ordinea cronologică a evenimentelor, ci utilizează tehnica analogiilor.

Cu „Enigma Otiliei", de *George Călinescu* revenim la romanul clasic balzacian, bizuit pe fapte concrete și cadre social solid construite.

---

1 Eugen Ionescu, *Nu*, apud Ov. I. Crohmălniceanu, Literatura română dintre cele două războaie, Ed. pt. lit., 1967, p. 309.

Scanned with OKEN Scanner

Este un roman de familie, cu acțiunea generată de lupta pentru moștenire. Cele două tabere ale personajelor, una nobilă dezinteresată, alta meschină și rapace, trăiesc în două lumi diferite care s-ar ciocni violent, fără catalizatorul personaj Costache Giurgiuveanu, posesorul averii.

În cadrul conflictului principal se dezvoltă altul, în grupul personajelor superioare : năzuirea lui Pascalopol și Felix la dragostea Otiliei.

În raporturile Pascalopol-Otilia, Felix-Otilia, la care se adaugă cele Otilia-Costache, Otilia-Aglaie, este folosită tehnica modernă a relativizării imaginii, adică privirea unui personaj din mai multe unghiuri, ca și la Camil Petrescu.

Cezar Petrescu tinde să realizeze o comedie umană a societății românești, intitulată „Cronica secolului XX", cu ciclurile : Rodul pămîntului, Război și pace, Tîrgurile unde se moare, Capitala care ucide, Fantasticul interior, Satyricon, Rădăcinile din celălalt veac. Deși unele romane sînt situate în cîte unul din compartimentele menționate mai sus, în mod destul de arbitrar, la vreme îndelungată după apariția lor, cronica constituie totuși o primă tentativă de cuprindere vastă a societății românești, incluzînd satul, orașul, capitala, provincia, prezentul și trecutul.

Ca la Balzac, personajele circulă dintr-un roman în altul, încercînd să le lege într-un tot unitar. Intriga se organizează de foarte multe ori în jurul faptului senzațional, ieșit din comun, neașteptat, care schimbă existențele : desfigurarea lui Radu Comșa („Întunecare"), pierderea memoriei de către Bogdan Cernegură („Ochii strigoiului"), mutarea la oraș a familiei Lipan („Calea Victoriei") etc.

Autorul știe să mînuiască multiple grupuri umane și să urmărească concomitent diverse planuri, în special în romanele citadine („Calea Victoriei", „Duminica Orbului"). Cezar Petrescu aduce în tehnica compozițională a romanului o formulă epică pe gustul marelui public prin forța sa de fabulație, prin invenția narativă.

Încheiere

Înflorirea speciei romanului modern la noi, generată de dezvoltarea societății capitaliste și de complexitatea problemelor sociale și morale ce le implică această evoluție, comportă formule estetice diverse, în cadrul cărora pe tradiția solidă autohtonă și clasică se implantează cele mai recente facturi analitice, tratate original. La unele tehnici ale romancierilor de frunte, menționați pînă acum, trebuie să adăugăm modalități compoziționale interesante și la alți scriitori : proiecțiile liric-simbolice din „Craii de Curtea Veche", de Mateiu Caragiale, ramificarea intrigii în șerpuiri eseistice la Mircea Eliade și Mihail Sebastian, tehnica jurnalului de tip gidian într-o structură cu totul personală la Anton Holban. Romanul, care începe să domine proza imediat după primul război mondial, rămîne pînă azi genul de literatură cu cei mai mulți cititori.

Scanned with OKEN Scanner

B. Lucrare

Romanul românesc, deşi începuturile lui datează din epoca revoluţiei de la 1848 („Tainele inimii“ de M. Kogălniceanu — 1850) şi deşi marcase prin „Ciocoii vechi şi noi“ şi „Mara“ momente de realizare strălucită, devine frecvent reprezentat în literatura noastră de-abia în perioada dintre cele două războaie mondiale.

Fenomenul e prevăzut de Ibrăileanu în Studiul „După război“, unde criticul subliniază încă din 1919 dezvoltarea romanului social stufos, plin de probleme şi documente omeneşti.

În articolul „De ce nu avem roman“, M. Ralea încearcă o explicaţie în privinţa abordării tîrzii a genului. El consideră că romanul continuă firesc epopeea, iar literatura noastră populară care nu cunoaşte pe planul poeziei epice ample decît balada a generat într-o primă fază nuvela.

Fapt e că această tardivă înflorire a speciei în România implică o foarte mare diversitate de tendinţe şi orientări care în alte literaturi au apărut treptat. Necesitatea de a cuprinde dramatica şi complexa trăire a primului război mondial, a schimbărilor pe care el le-a produs face ca scriitorii să apeleze la toate modalităţiile posibile.

Se împletesc aluviuni balzaciene, tolstoiene, dostoievskiene, stendhaliene şi zoliste cu cele mai recente, proustiene şi gidiene care sînt preluate pe fondul tradiţional autohton.

Să urmărim în compoziţia romanelor constituirea formelor moderne la creatorii cei mai însemnaţi din secolul al XX-lea.

Calitatea de romancier a lui M. Sadoveanu a fost deseori contestată, el fiind socotit mai curînd un povestitor care aplică arta autorului anonim de o mare oralitate la subiecte ample.

Cu toate acestea este evident că M. Sadoveanu are o contribuţie importantă în dezvoltarea romanului românesc. Călinescu încerca o clasificare a romanelor lui Sadoveanu în următoarele categorii :

— romane ale regresiunii cu intrigă lirică („Apa morţilor“) ;

— romane patetice cu intrigă instinctuală („Haia Sanis“) ;

— romanul mişcărilor milenare cu intrigă antropologică („Baltagul“) ;

— romanul nemişcării milenare cu intrigă mitologică („Nopţi de Sînziene“).

Desigur vasta operă sadoveniană comportă multe direcţii ale epicii şi implică şi multe modalităţi compoziţionale. Tot Călinescu în legătură cu „Baltagul“ şi cu „Neamul Şoimăreştilor“ remarca o structură a romanului poliţist sau de aventuri. El scria despre „Neamul Şoimăreştilor“ în „Istoria literaturii române“ : „Acesta este o varietate a romanului de aventuri care se sprijină pe concepţia cea mai înaltă de virilitate“.

Caracterul de proză plină de peripeţii şi evenimente senzaţionale apare însă în formele solemne ale unei epici de rapsod popular dînd scrierilor ton de baladă sau de epopee.

Naraţiunea lui Sadoveanu, deşi adeseori are o cuprindere socială limitată, trezeşte ecouri profunde în timp. De pildă, Vitoria Lipan după

Scanned with OKEN Scanner

ce descoperă pe ucigaşii soţului ei, îi răpune. Dar gesturile şi situaţiile cărţii reînvie toată civilizaţia migraţiilor păstoreşti.

Vl. Streinu nota în cronica sa la romanul „Cazul Eugeniţei Costea“:

„La o cercetare mai strînsă romanele lui M. Sadoveanu de la „Neamul Şoimăreştilor“ şi „Floare ofilită“ pînă la cele de azi „Fraţii Jderi“ şi „Cazul Eugeniţei Costea“ adică pe tot parcursul de 30 de ani ai acestui fabulos talent deschid aceeaşi perspectivă a trecutului, fie asupra unui fragment de istorie naţională, fie asupra unei întîmplări intime de demult (...) ceea ce face ca peste felurita invenţiune aşa-zisă epică să plutească ceva ireal ca o pală sau abur de idealitate, să se închipuie un fel de uşoară nălucire de lumi dispărute, o simţire în legătură cu opera ireparabilă a timpului în cuprinsul vieţilor omeneşti“[1].

Fresca românească sadoveniană în genere largă, e axată îndeobşte pe un destin central care subsumează toate celelalte planuri ale intrigii. Ca de pildă cel al lui Tudor Şoimaru, Vitoriei Lipan, Nicoară Potcoavă.

Cîteodată e vorba de destinul unei familii, cum e neamul Jderilor. Evoluţia unor astfel de destine este mai curînd liniară, previzibilă bizuită pe un scop sau efect călăuzitor : dragostea de ţară, setea de dreptate.

Concordat cu simţămîntul autorului înfăptuirea ţelului are o încărcătură lirică, vizibilă chiar cînd povestirea încearcă să se obiectiveze.

G. Ibrăileanu observa de aceea : „Se poate spune, în scurt, că el a făcut lirism exprimîndu-şi sentimentele prin cea mai obiectivă zugrăvire a vieţii oricît s-ar bate cap în cap aceste cuvinte“[2].

Grefarea de prezent pe secular într-o atmosferă lirică reprezintă una din laturile specifice artei compoziţionale sadoveniene.

Într-adevăr, în ciuda unor succesiuni de peripeţii în „Fraţii Jderi“, de exemplu, nu avem senzaţia epicului eroic, ele sînt doar circumstanţe în surprinderea unei ere de fericire mitică cu curgere lentă a existenţei de la dragostea adolescenţei la iubirea matrimonială şi apoi la cununia cu moartea vitejească.

În „Fraţii Jderi“ nu avem de-a face cu un ciclu de familie de tip zolist, ci cu o expresie a luptei strămoşeşti în diferite ipostaze, continuată din generaţie în generaţie, viaţa eroilor oscilînd permanent între realitate şi legendă.

Această pendulare între planul legendar şi cel real este unul din elementele generatoare de poezie ale prozei sadoveniene. Uneori în spiritul artei lui Voltaire prezentarea lumii romanului este făcută prin contactul cu ea a unui personaj care nu o cunoaşte cum este abatele de Marenne, venit pentru prima oară din Franţa pe meleagurile Moldovei („Vremea Ducăi vodă“) sau a Vitoriei Lipan claustrată în satul ei pînă la evenimentul dramatic al uciderii bărbatului.

---

[1] Vl. Streinu : Pagini de critică literară, Ed. pt. lit., 1968, p. 118.
[2] G. Ibrăileanu — Scriitori români şi străini, B.P.T., 1968, vol. II, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul compoziţional slujeşte în mod diferit în cele două romane. În primul pentru a reliefa prin comparaţie cu patria abatelui caracteristicile societăţii româneşti din veacul al XVIII-lea.

În al doilea pentru a arăta supleţea inteligenţei Vitoriei cînd învinge piedicile într-o lume nefrecventată pînă atunci.

Cu aceeaşi împărtăşire de specificitate naţională, într-unul ghidaţi de un simplu contemplator care savurează priveliştea Moldovei în întîia sa trecere pe aici, într-altul de un personaj interesat şi dinamic în vendetta sa, ni se conturează în „Zodia cancerului" şi „Baltagul" un univers tradiţional cu legi şi datini străvechi unde oamenii uniţi cu natura luptă cu vremelnicele avataruri sociale, istorice, personale.

Critica a salutat prin romanul lui Rebreanu obiectivarea speciei. Lovinescu, cel care vedea în această obiectivare o treaptă superioară depăşind şi combătînd lirismul semănătorist îl consideră pe Rebreanu „creator obiectiv prin îngrămădirea de amănunte şi prin construcţie arhitectonică orientat spre amplele proze epice"[1].

În romanul denumit de Muir „dramă" şi de Thibaudet — „roman activ" nu mai găsim o convergentă a acţiunilor spre albia unui unic destin, spre un fir central ca la Sadoveanu, ci planurile, deşi se interferează şi se influenţează reciproc avînd un rost în economia construcţiei, posedă şi o existenţă de sine stătătoare, realizînd o armonie de ansamblu.

Adăpostirea lui moş Dumitru Moarcăş pe lîngă casa Glanetaşului constituie un episod independent de conflictele şi raporturile principale din „Ion", dar accentuează setea de avere a unei categorii rurale, contribuind astfel la o luminare mai profundă a trăsăturilor eroului.

În „Amalgam", scriitorul însuşi expune concepţia despre structura compoziţională a romanelor sale pe marginea creaţiei lui „Ion". „În cursul elaborării am căutat să realizez împărţirea fiecărui capitol în mici diviziuni care cuprind cîte o scenă, cîte un moment, în sfîrşit un fir liber din ţesătura generală. Toate acestea apoi au trebuit înnodate în anume fel, ca să se poată întoarce în cuprinsul acţiunilor principale".

Planurile paralele investighează şi fundamentează sentimente şi relaţii între personaje din diferite medii sociale.

Dragostea sub aspectele ei diverse este urmărită în capitolul *Iubirea* în acelaşi timp în relaţiile zbuciumate Florica — Ion — Ana, în cadrul platonicului şi nefericitului amor Laura-Aurel şi al senzualei legături între Titu şi Roza Lang.

Motivul căsătoriei din interes îl găsim concomitent cu consecinţe tragice la cuplul Ion-Ana sau considerat ca o firească şi înţeleaptă maturizare la perechea Laura-Pintea.

În cele trei romane mai însemnate ale lui Rebreanu „Ion", „Răscoala", „Pădurea spînzuraţilor" apare limpede repetarea construcţiei circulare, sau de „corp sferoid", cum o defineşte Rebreanu în „Amalgam".

---

[1] E. Lovinescu — *Texte critice*, Lyceum, 1960, p. 291.

Scanned with OKEN Scanner

Părerea este emisă în legătură cu „Ion" despre care se spune „înseşi acţiunile principale la sfîrşit trebuiau să se unească, să se rotunjească, să ofere imaginea unei lumi unde începutul se confundă cu sfîrşitul".

Dar ea este aplicabilă şi în celelalte cazuri. În „Ion", impresia de întoarcere îmbogăţită la punctul de pornire rezultă din descrierea drumului cu care se deschide şi se termină cartea :

„Cititorul care s-a dus în satul Pripas pe şoseaua laterală, trecînd peste Someş şi prin Jidoviţa se întoarce la sfîrşit pe acelaşi drum înapoi pînă ce iese din lumea ficţiunii şi reintră în lumea lui reală".

În „Pădurea spînzuraţilor", alcătuirea sferică se obţine prin repetarea tabloului spînzurătorii pe care-l aflăm în primul capitol şi care capătă altă semnificaţie şi alte dimensiuni în final.

Deşi sistemul e acelaşi, în „Răscoala" se subliniază mai puţin identitatea începutului cu sfîrşitul. Ea se rezumă mai vag la discuţiile despre pămînt cu care porneşte şi la care ajunge cartea, chestiunea ţărănească rămînînd nerezolvată.

Desigur „Răscoala" implică o artă compoziţională mai complexă prin multitudinea mediilor şi categoriilor incluse, prin tensiunea şi dramatismul momentului evocat. În stabilirea unei legături între grupurile numeroase de personaje, Rebreanu găseşte formula unui personaj liant ; este vorba de Titu Herdelea, pe care-l cunoscusem încă din „Ion".

Trecînd în mod balzacian de la un roman la altul funcţia sa artistică se schimbă. Dacă în „Ion", el era parte integrantă din nucleul familial Herdelea, singurul însă capabil să evadeze din cercul strîmt al ţinutului ardelean în care a crescut, spre adevărata sa ţară pentru a purta acolo mesajul intelectualilor patrioţi, în Răscoala rolul său ca participant la acţiune e mai puţin pregnant prevalînd cel de a pune în relaţie grupuri sociale şi umane diferite şi de a ne face să pătrundem în realitatea epocii printr-un spirit pur, proaspăt, necorupt, venit de dincolo de munţi.

O dată cu etapele răscoalei sîntem martori şi ai procesului de maturizare al unui tînăr care se ciocneşte de realităţile existenţei ca şi Felix din *Enigma Otiliei*. La Rebreanu acest proces apare mai mult sub forma adaptării la morala burgheză sau cel puţin a acceptării ei pe cînd la Călinescu el este o înţelegere a condiţiei umane în genere.

Înlănţuirea episoadelor se remarcă la Rebreanu printr-o savantă gradaţie proprie fiecărui roman în parte. În *Ion* avem cursul unui fluviu larg ce poartă înaintînd viaţa întregului sat şi topind în el frămîntările individuale. G. Călinescu nota :

„*Ion* e opera unui poet epic care cîntă cu solemnitate condiţiile generale ale vieţii : naşterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din cînturi vădit cadenţate în stilul marilor epopei"[1].

În „Răscoala" pentru a sugera etapele de pregătire, explozie, desfăşurare şi represiune a mişcării ţărăneşti de la 1907 există o subtilă dozare a duratei. Tot G. Călinescu sublinia că misterul existenţei epice nu stă în observaţie ci în durată. Începutul porneşte lent, apoi nara-

[1] G. Călinescu — Istoria literaturii române, 1941, p. 649.

Scanned with OKEN Scanner

țiunea accelerează ritmul, acumulînd știrile mereu mai grave aflate de Herdelea.

Episoadele devin mereu mai scurte, marcînd momente semnificative de izbucnire a nemulțumirii cum e cel al convorbirii dintre Leonte Bumbu și Trifon care-și bate coasa ca să fie bătută sau cel al ocărilor revărsate de Marin Stan asupra boilor ce se încheie cu vorbele : „să nu fii boier că te-a luat dracul".

Urmează un interval al așteptării înaintea furtunii. Apoi iureșul răscoalei cuprinde totul. Rezolvarea tragică readuce un tempo încetinit, măsurat ca o preparare pentru suferințe îndelungate. Eugen Lovinescu, remarcînd accelerația geometrică a acțiunii, scotea în evidență trecerea de la penultima la ultima etapă a romanului care provoacă senzația „de furtună, de vuiet asurzitor, urmat de o liniște mortuară"[1].

Se înmulțesc în partea desfășurării și reprimării răscoalei scenele panoramice care contribuie la caracterizarea eroului colectiv : masa răsculaților.

Asemenea scene întîlnim și în „Pădurea spînzuraților", roman de analiză, dar unde tablourile de largă perspectivă intervin doar ca fundal a dramei eroului. Investigarea psihică a lui Apostol Bologa pînă în straturile subconștientului duce mereu la relația faptului exterior cu răsunetul său interior, relație care implică o deformare subiectivă de amplificare sau reducere.

Autorul lucrează tot prin acumulare de amănunte ajungînd pînă în cele din urmă la saturație ca și în „Răscoala", de astă dată însă procesul se petrece în conștiința unui singur individ.

Evenimentele fără o mare varietate sau surpriză au meritul de a-și schimba sensul conform cu evoluția sufletească a personajului principal. Ceea ce pare la început atmosferă firească a frontului, disciplina de fier obișnuită a armatei, devine treptat o constrîngere odioasă, adversară cerințelor umane celor mai elementare. Faptele nu-și schimbă coordonatele, dar colorează alminteri sensul.

În ce privește răsturnarea ordinii existente, asistăm în fond la un proces invers ca în „Răscoala". În „Pădurea spînzuraților", organismul militar constituit se destramă cu fiecare nou episod automăcinîndu-se pe cînd în „Răscoala" mizeriile individuale formează bulgărele avalanșei colective.

„Pădurea spînzuraților" constituie un pionierat al romanului de analiză care va invada în concepte moderne aria romanului interbelic, sincronizat cu cele mai noi orientări în literatura universală. Într-un studiu consacrat lui Camil Petrescu, Călinescu observa că tendințele spre proustianism se fac tot mai puternice.

Desigur în traiectoria genului există o reacție împotriva clasicismului balzacian care îndreaptă aproape o dată cu manifestarea ei atenția scriitorilor spre sondajul psihologic. Discuțiile teoretice despre arta romanului sînt numeroase în această perioadă. E de semnalat polemica

Scanned with OKEN Scanner

dintre Felix Aderca și M. Sebastian; acesta din urmă sublinia rolul lui Proust în dezvoltarea genului și adera integral la formula proustiană spre deosebire de adversarul său care, deși prețuia la justa valoare natura simfonic orchestrală a operei scriitorului francez, se temea ca ea să nu sublinieze specia romanescă.

Studiul lui Camil Petrescu „Noua structură a romanului și opera lui Marcel Proust" aduce o mai mare elucidare a problemelor estetice. Prozatorul se arată de altfel un adept al metodei proustiene pe care o va impune trecută prin filtrul originalității sale. Cele două formule ale romanului (obiectiv de tip balzacian — și de analiză) coexistă avînd fiecare străluciți reprezentanți: Camil Petrescu, A. Holban, G. Călinescu, I. M. Sadoveanu. Dar ceea ce apare specific în evoluția romanului românesc este că și partizanii balzacianismului utilizează analiza psihologică în operele lor cu tot ce le pune la dispoziție știința contemporană, după cum investigația psihologică nu renunță la caracterul generalizator.

În articolul „Considerații asupra romanului românesc", Pompiliu Constantinescu găsea de aceea contingențe între L. Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu în structura complexă social-psihologică a prozei lor.

H. P. Bengescu încetățenește la noi literatura de analiză. E. Lovinescu surprinde în proza ei cele două direcții ale sensibilității feminine și ale cercetării exacte minuțioase care se împletesc ca la Stendhal, observația aprofundînd reacția emotivă.

„Balaurul" — scris sub formă de jurnal intim are totuși calitatea de a exprima o realitate obiectivă, repulsia antimilitaristă. El se axează pe obsesiile provocate de trenul cu răniți care poartă simbolic această denumire.

Mult mai nou și interesant ca arhitentonică este „Concert din muzică de Bach" unde observăm o construcție geometrică. În jurul concertului luat ca punct terminal fix se încheagă drama personajelor simetric integrată în țesătura romanului: cea a lui Maxențiu trădat brutal de soția sa Ada, cea a familiei Rim și a spulberării dragostei dintre Elena Drăgănescu și Marcian.

Aceste trei osaturi puternice, cum arată Pompiliu Constantinescu, prin varietatea personajelor și situațiilor se descompun și se unifică spre centrul de absorbție a unei dispoziții simfonice[1].

Și la Camil Petrescu, mai mult în „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" recunoaștem o factură stendhaliană. Divizat în două părți distincte, romanul e compus în prima ca o confesie intimă, în a doua ca un jurnal de front. Partea întîi analizează sentimentul geloziei în menajul Ella, St. Gheorghidiu, a doua, reacțiile eroului mobilizat în timpul conflagrației mondiale din 1918.

Deși unii critici regretau că autorul nu a despărțit total cele două mari compartimente în două lucrări separate, pare evidentă intenția scriitorului de a urmări bifazic personajul său principal. Întîi în cadrul universului închis în care se zbate tocmai pentru că vrea să se rupă de realitatea exterioară intenționînd să trăiască din substanța unică a personalității sale cu care-și copleșește soția. În partea a doua avînd re-

[1] P. Constantinescu — *Scrieri alese*, Ed. pt. lit., 1957, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

velația lumii exterioare, spre care e proiectat brutal de război, unde suferințele sînt mai mari, mai multe și mai grave și care constituie o importantă experiență a inteleotualului.

Tehnica autenticității apare aici în procesul de demitizare a militarismului patriotard și de dezvăluire a dezagregării umane, produsă de război.

Din punct de vedere compozițional, arta lui Camil Petrescu devine de o mare originalitate în „Patul lui Procust".

Scriitorul își intitulează el însuși romanul „Un dosar de existențe". Impresia trebuie să fie cea de creație spontană, autorul neintervenind lăsîndu-și eroii să-și povestească singuri istoria. Dar prin interferența vieții personajelor care reiese din cele trei confesii : Scrisorile d-nei T. ale lui Ladima, jurnalul lui Fred Vasilescu, precum și din epistolele lui D. și comentariile de subsol ale scriitorului refacem o acțiune unitară privită simultan din unghiuri diferite. Capitolele inegale și aparent asimetrice dovedesc o simetrie interioară prin modul cum își răspund unul altuia.

Evoluția destinelor se petrece în planuri paralele însă suferă tangențe deosebit de însemnate, cum e întîlnirea la mare între Ladima și Fred, sau legătura dintre Fred și Emilia, care permite aviatorului să citească scrisorile lui Ladima.

Ordinea cronologică nu este respectată, momentele romanului evocate intrînd prin asociație în canavaua mărturiilor, procedeu mai vechi întîlnit și la Creangă și Delavrancea, dar aici folosit în scopul simultaneității perspectivelor.

Camera Emiliei devine scena unde zbaterile lui Ladima se înrudesc cu neconsolările lui Fred, analogie izbitoare în ciuda maximelor diferențe. Cadrul servește, așadar, pentru reducerea la un numitor comun generalizator al omului nefericit în dragoste.

Într-o interesantă schemă a raporturilor dintre personaje, care constituie schelăria romanului, Sorin Alexandrescu[1] demonstrează modalitățile a cinci oameni de a se comporta în iubire.

Fiecare din ei are o dublă angajare : este îndrăgostit de cineva și este obiectul dragostei altcuiva, una din construcțiile permanente ale artei romanești după cum arăta V. Slowski în studiul „Construcția nuvelei și romanului". Ceea ce reușește Camil Petrescu să pună în lumină prin această structură e că orice om e văzut diferit de fiecare din cei pe care-i contactează într-un lanț al imposibilității cunoașterii, problemă dezbătută frecvent de literatura contemporană și actuală de la Pirandello și pînă la beletristica de astăzi, față de care Camil Petrescu în literatura noastră e unul din cei mai însemnați precursori. La el însă relativitatea adevărului nu este totală. De pildă comentariile autorului sau corectările lui Fred la opiniile Emiliei despre Ladima se produc pentru a discerne adevărul cel mai aproape de exactitate despre personaj. Prin caracterizarea plină de admirație a celor doi se fixează omului de litere o fizionomie certă de intelectual creator. Punctele de

[1] Sorin Alexandrescu — „Camil Petrescu — Patul lui Procust" în „Analize literare și stilistice", Ed. didactică și pedagogică, 1967, p. 222—232.

vedere deosebite emise de protagoniști corespund temperamental și caracterologic mai curînd prismei prin care văd ei lumea, și îi definesc pe ei în acest fel.

Tehnica autenticității nu are deci la Camil Petrescu rostul dezobiectivării literaturii ci al înțelegerii unei umanități complexe.

Cu „Enigma Otiliei" de G. Călinescu ne întoarcem spre metoda compozițională balzaciană. Faptele sînt concrete cadrele sociale solid construite. Acțiunea se învîrtește în jurul moștenirii lui Costache Giurgiuveanu care împarte în două tabere distincte personajele : cei ce o vînează și cei ce o merită. În cadrul conflictului principal se dezvoltă însă și altul în grupul personajelor dezinteresate. El constă în aspirația la dragostea Otiliei cu tonalitate paternă, la Pascalopol, și de nesiguranța juvenilă la Felix, care dublează, astfel, experiența sa socială cu cea erotică.

Romanul, care aduce prin tipologie societatea în nucleul familiei, unde eroii își însușesc știința vieții, se petrece, de fapt, într-o clasică unitate de spațiu : casa Giurgiuveanu, restul episoadelor, exterioare acestui loc, avînd situația întîmplărilor din culise.

Titlul a fost ales de fantezia editorului, nu găsit de prozator care vroia să-și numească romanul „Părinții Otiliei", căci după răspunsul autorului dat lui Perpessicius în „Cronica literară" din Viața românească (1938) se vede că el intenționa să surprindă societatea prin prisma familiei pusă în fața protecției datorată unor rude orfane : „Felix și Otilia sînt acolo în calitate de victime și de termeni angelici de comparație".

Titlul rămas corespunde totuși unuia din planurile romanului. De fapt enigma Otiliei nu stă cum se consideră de obicei în farmecul feminității ei, ci în intuiția sigură care provoacă reacțiile ei diferite față de Pascalopol și Felix ambii incapabili de decizii radicale, primul fiindcă a trăit prea mult, al doilea fiindcă a trăit prea puțin.

Ezitarea în clarificarea raporturilor care nu ține de calculul meschin al eroilor ci dimpotrivă de spiritul lor dezinteresat duce la o senzație de incertitudine, de mister, nu lipsit de tensiune.

În cadrul raporturilor Pascalopol—Otilia, Pascalopol—Felix, la care se adaugă cele Otilia—Costache, Otilia—Aglae, este folosită tehnica modernă a relativizării imaginii prin privirea unui personaj din mai multe unghiuri, ca și la Camil Petrescu, ceea ce dovedește că structura balzaciană a romanului lui Călinescu preia tehnici analitice mai recente.

După cum sublinia Ov. S. Crohmălniceanu apar în carte mai multe Otilii : „Una copilăroasă, tandră, lilială, a lui Felix, alta capricioasă atrasă de lux și avînd nevoie de protecția lui Pascalopol, a treia fetița plină de tact a lui moș Costache, în sfîrșit cea de a patra zăpăcită, dezmățată, străina de care vorbește mătușa Aglae"[1].

Imparțialitatea scriitorului nu se colorează sub nici o formă de vreo simpatie sau antipatie. Există mereu însă o stimulare a vervei, o biciuire a ritmului povestirii prin satisfacția observației subtile și ascuțite, satisfacția încercată de sciitor și pe care o simțim pulsînd în împărtășirea sub forma de descoperire a situațiilor și relațiilor.

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu — *Literatura română între cele două războaie* Ed. pt. lit., 1967, p. 599—60.

Scanned with OKEN Scanner

La Cezar Petrescu tendințele de efectuare ale unei „Comedii umane" românești sub titlul „Cronica veacului XX" sînt mai curînd o reunire a unor opere destul de disparate și care nu au fost create în acest scop în mod sistematic. Ciclurile sînt următoarele: *Rodul pămîntului* („Scrisorile unui răzeș", „Carnet de vară", „Apostol", „Comoara regelui Dromichet", 1907) — *Război și pace* („Întunecare", „ Plecat fără adresă", „Ochii strigoiului", „Katoblepas") — *Tîrgurile unde se moare* („Drumul cu plopi", „Flori de gheață", „Oraș patriarhal", „La paradis general", „Cadavrul") — *Capitala care ucide* („Calea Victoriei", „Duminica orbului", „Cheia visurilor", „Carlton") — *Fantasticul interior* („Omul din vis", „Aranca, știma lacurilor", „Omul care și-a găsit umbra", „Simfonia fantastică", „Baletul mecanic", „Madala") — *Satyricon* („Cain și Abel", „Greta Garbo", „Nepoata hatmanului Toma", „Floare de agave") — *Rădăcinile din celălalt veac* („Romanul lui Eminescu" și „Neamul Vardarilor").

Cronica este o primă încercare de vastă cuprindere a societății românești incluzînd satul și orașul, provincia și capitala, prezentul și trecutul.

Ca și la Balzac personajele circulă dintr-un roman într-altul tinzînd să închege lucrările într-un tot unitar.

În romanele lui Cezar Petrescu, luate fiecare în parte, se remarcă axarea pe faptul senzațional sau neașteptat în jurul căruia se organizează intriga. Mai evidente în romanele „Fantasticului interior", aceste tendințe își găsesc în alte opere rădăcini firești într-o realitate tragică. Desfigurarea lui Radu Comșa îi răstoarnă soarta, ca și pierderea memoriei de către Bogdan Cernegură. Narația liniară din „Întunecare" devine în „Ochii strigoiului" o punere față în față permanentă a iluziei cu realitatea, avînd semnificația iluziilor pierdute.

Cronica e mai izbutită în tablourile vieții citadine, C. Petrescu știind să mînuiască multiple grupuri umane, să urmărească concomitent numeroase planuri ale existenței orășenești.

În Calea Victoriei există o serie de intrigi paralele, fiecare introdusă printr-un pasaj liric de punere în atmosferă. „Duminica orbului" este construită pe sistemul a două lumi care se învîrtesc în jurul celor două personaje principale, împiedicate de hazard să se întîlnească. Aceste modalități compoziționale slujesc ideii unor existențe paralele care se scurg nepăsătoare una alături de alta fără să se intersecteze. Cezar Petrescu aduce în compoziția romanului o formulă epică proprie gustului marelui public.

El are o deosebită invenție narativă și, în ciuda diluărilor și lungimilor, acțiunile sînt bine fundamentate, îndemînatic conduse și pregătesc surpriza deznodămîntului.

Înflorirea speciei romanului modern la noi, generată de dezvoltarea societății capitaliste și de complexitatea problemelor sociale și morale ce le implică această evoluție, comportă formule estetice în cadrul cărora pe tradiția solid autohtonă și clasică, se implantează cele mai recente facturi analitice, tratate original. La romancierii de frunte, menționați pînă acum, trebuie să adăugăm pentru modalitățile lor compoziționale interesante, pe Mateiu Caragiale cu proiecțiile lirico-simbo-

Scanned with OKEN Scanner

lice din „Craii de Curtea Veche", pe M. Sebastian la care direcțiile intrigii se ramifică în șerpuiri eseistice, pe Anton Holban care utilizează tehnica jurnalului de tip gidian într-o structură cu totul personală, de mare adîncime psihologică.

Romanul începe să domine proza imediat după primul război mondial, rămînînd pînă astăzi genul de literatură cu cei mai mulți cititori.

Teme suplimentare

1. Antiteza romantică în operele scriitorilor de la 1848.
2. Mijloacele satirei în „Scrisorile" lui Eminescu.
3. Izvoarele rîsului în opera lui Creangă.
4. Mijloace de tipizare în opera lui Caragiale.
5 Mijloacele analizei psihologice în nuvelistica lui Caragiale.
6. Arta portretului la Delavrancea.
7. Personificarea în evocarea naturii de către Eminescu și Goga.
8. Arghezi, inovator al liricii.
9. Particularități ale stilului lui Zaharia Stancu.

Scanned with OKEN Scanner

Sinteze diverse

Scanned with OKEN Scanner

Procesul de cristalizare a limbii literare românești

(de la literatura religioasă la Titu Maiorescu)

Scanned with OKEN Scanner

Plan dezvoltat

Introducere

I. *Ce este limba și rolul ei în societate*

1. Mijloc de comunicare între oameni, născută în procesul muncii, în traiul în comun al oamenilor.

2. Determină progresul social-cultural.

3. Organism viu, în continuă schimbare și evoluție.

II. *Sumare date despre formarea limbii române*

1. Teritoriul de formare a poporului și limbii române — nordul și sudul Dunării, vechea Dacie, centrul politico-administrativ în Transilvania.

2. Etape — 2 etape : sec. I—VI (se încheagă) ;
sec. VII—X (sec. VII — se încheie procesul, în linii generale, pînă în sec. X se definitivează).

3. Originea limbii române și locul ei între limbile romanice.

Limba română face parte din familia limbilor romanice.

Se înrudește cu : franceza, italiana, spaniola, portugheza, provensala etc.

— Limba română cu dialectele ei formează ramura orientală a limbilor romanice.

Caracterul latin — după structura gramaticală și fondul principal de cuvinte.

Dialectele :

a. Dialectul daco-român (evoluat, perfecționat, devenit limba națională) ; graiurile : muntean, moldovean, bănățean etc ;

b. Dialectul aromân (sau macedonean) ;

c. Dialectul megleno-român ;

d. Dialectul istro-român.

4. O limbă formată tinde spre unitate și stabilitate.

Acestea le dobîndește prin limba scrisă a actelor oficiale, a operelor artistice și științifice, adică prin limba literară.

Cuprinsul

Etapele de evoluție ale limbii literare românești

La fiecare popor, limba literară se îmbogățește în raport cu dezvoltarea socială și culturală.

Izvorul limbii literare este vorbirea populară, cu care păstrează legături şi din care, prin selecţie, se îmbogăţeşte continuu. O contribuţie de seamă în evoluţia limbii o aduc scriitorii.

Din procesul de dezvoltare a limbii literare româneşti pînă în pragul secolului XX. se desprind cîteva probleme : problema unităţii, a originii şi elementelor constitutive şi a scrierii.

Secolul XVI — Coresi — impune în limba literară scrisă graiul vorbit în nordul Munteniei şi sudul Transilvaniei.

Limba lui Coresi este mai puţin arhaică, înlătură regionalismele din fonetică şi vocabular, îmbunătăţeşte construcţia frazei, eliberînd-o, în bună măsură, de topica limbii slavone.

În partea originală a tipăriturilor sale (predoslovii, prefeţe şi epiloguri), limbajul e apropiat de graiul popular. „Palia de la Orăştie" — limbă vioaie, limpezită de arhaisme şi provincialisme, în mare măsură. Concluzii — Se pun bazele limbii literare româneşti.

Secolul XVII — *Varlaam* (Cazania), *Simion Ştefan* (Noul Testament de la Bălgrad — 1648), *Dosoftei* (Psaltirea... pre versuri tocmită — 1673), Biblia de la Bucureşti (1688), tradusă în timpul lui Şerban Cantacuzino — Biblia lui Şerban Cantacuzino. Aceste scrieri religioase se adresează românilor de pretutindeni.

Se enunţă problema normării limbii (Simion Ştefan), comparaţia cuvintelor cu banii — se precizează calea formării limbii literare comune.

Îmbogăţirea vocabularului pe calea împrumutului (neologisme — Simion Ştefan), prin influenţa folclorului (Dosoftei).

Se dezvoltă stilurile : narativ artistic (Varlaam), stilul poetic (Dosoftei).

Secolul XVIII — Antim Ivireanu (didahiile). Stil metaforic (metafore, comparaţii, epitete) ; stil descriptiv. Dezvoltă stilul retoric prin folosirea interogaţiei şi repetiţiei.

Secolul XVII — Moldova. Grigore Ureche (Letopiseţul Ţării Moldovei), Miron Costin (Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron Vodă încoace).

— Limba se rupe de tiparul bisericesc, se promovează limba populară în scris (Grigore Ureche : limba unui scriitor popular, dar cu stilul studiat al omului de cultură).

— Se dezvoltă stilul narativ şi descriptiv ; procedee stilistice : comparaţia, enumeraţia, epitete, gradaţia ascendentă.

— Se îmbogăţeşte vocabularul cu cuvinte şi expresii din vorbirea populară, proverbe, zicale, neologisme latine, polone (Miron Costin).

— Sintaxa şi topica latină, cu fraze ample, un stil personal (Miron Costin).

— Se realizează o modalitate proprie de expresie literară limbii româneşti.

Grigore Ureche şi Miron Costin se ocupă de originea limbii române care după ei se trage din latina clasică.

Secolul XVIII — Ion Neculce (Letopiseţul Ţării Moldovei cu cele 42 de legende istorice : „O samă de cuvinte").

Scanned with OKEN Scanner

Dezvoltă stilul oral și popular — epitete, comparații, sentențe, pilde populare. Graiul moldovenesc cu unele particularități evidente și azi. Vocabular bogat, variat.

Cronicarii munteni — Constantin Cantacuzino (Istoria Țării Rumânești), Radu Popescu (Istoriile domnilor Țării Rumânești).

Dezvoltă stilurile : polemic (Radu Popescu), științific literar, introduce neologisme grecești, latine, italiene (Constantin Cantacuzino).

Literatura română premodernă[1]

1. Școala ardeleană (mișcarea iluministă, ideologică, culturală, literară).

În împrejurările social-politice ale luptei românilor pentru drepturi civice egale cu ale celorlalte națiuni din Transilvania (Unio trium nationum) un rol important l-au avut argumentele istorice și lingvistice privitoare la originea romană a poporului și latinitatea limbii. Lucrarea lui Samuil Micu și Gh. Șincai — Elementa linguae daco-romanae sive valachicae (1780) și „Dialogul pentru începutul limbii române" de Petru Maior (1812) sînt opere de bază pentru demonstrarea latinității limbii. Maior precizează că e vorba de latina populară. Importanța dicționarului de la Buda (1806). Izvorul primelor exagerări latinizante se află în aceste scrieri necesare însă istoric. Ele se vor accentua însă mai tîrziu la urmașii școlii ardelene, în cadrul curentului latinist (Massim, Laurian, Aron Pumnu, Timotei Cipariu, Barit și alții).

Prin lucrările reprezentanților ei (S. Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior și I. B. Deleanu) în domeniul limbii. se urmărea acordul limbii cu stadiul de dezvoltare a științelor moderne limba instrument de răspîndire a culturii, îmbogățirea limbii române cu elemente din celelalte limbi romanice ; necesitatea normării limbii, introducerea alfabetului latin.

Pe planul limbii literare : funcția estetică a limbii, strînsa corelație dintre idee și cuvînt, dezvoltarea limbajului poetic (I. Budai Deleanu — „Țiganiada").

2. *Începuturile poeziei lirice culte* (poeții Văcărești, Costache Conachi). Cultivarea limbii naționale — influența folclorului, stilul poetic liric modern.

Literatura modernă (Secolul XIX — Scriitorii de la 1848).

1. Majoritatea scriitorilor au militat pentru o limbă literară care să aibă la bază graiul poporului. („Dacia literară" susține programatic ideea).

2. Au combătut exagerările latiniste și franțuzismele. Alecu Russo în „Cugetări", Costache Negruzzi în scrisorile : XIV, XV, XVI, XVII, intitulate „Critică" ; Vasile Alecsandri în „Rusaliile și Istoria unui galbîn", „Dicționar grotesc", „Chirița la Iași", „Iorgu de la Sadagura". B. P. Hasdeu în „Trei crai de la răsărit").

3. Ideea justă a îmbogățirii limbii cu neologisme — I. Eliade Rădulescu — în prefața „Gramaticii" — cere adaptarea neologismelor la spiritul limbii române. Ulterior se raliază taberei latinizanților (Paralelism între limba română și limba italiană). *Alecu Russo* în „Cuge-

[1] Clasificare și periodizare aparținînd prof. dr. docent Al. Piru.

tări" : neologisme dozate, admise după logica limbii. *Vasile Alecsandri* a constituit un moment important în dezvoltarea limbii literare artistice (varietatea stilului, bogăția de imagini artistice, influența folclorului) ; a pregătit drumul marilor clasici : Eminescu, Creangă, Caragiale.

— O contribuție valoroasă în dezvoltarea limbii literare românești o aduce *Titu Maiorescu* — reprezentantul de frunte al criticii literare și culturii noastre în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

După Unire, Maiorescu a înțeles necesitatea consolidării unității naționale în primul rînd prin limbă.

De aceea, prima lucrare a lui va fi consacrată discutării unor principii de limbă, vitale pentru acea vreme.

1. problema ortografiei.
2. problema neologismelor.

Lucrări — probleme de limbă

1. „Despre scrierea limbii române" (1865) — alfabetul latin.
2. „Limba română în jurnalele din Austria" (1868) — atacă influențele germaniste din limbă.
3. În cadrul Academiei, este însărcinat cu raportul asupra ortografiei (8 aprilie 1880) ; aplicarea reformei în 1904.
4. „Neologismele", studiu (1881).

Ideea de bază în problemele limbii : „Limba în orice manifestare a ei — ca și în expresiuni și idiotisme — este un produs necesar și instructiv al națiunii, și individul nu o poate niciodată modifica după rațiunea sa izolată".

Principiul de bază în stabilirea ortografiei unei limbi trebuie să-l constituie „elementul uzului adoptat de mulțimea celor ce vorbesc — uzul ca lege superioară.

În „Direcția nouă" — stabilește importanța principiului limbii vorbită de popor (1877) — aproape în aceiași termeni. De aici și aprecierea limbajului folcloric în creațiile culte.

T. Maiorescu este partizanul îmbogățirii limbii prin neologisme — dar acestea să fie strict necesare și potrivite cu firea vocabularului limbii noastre (Combate pe latinizanți, franțuziți, germanizatori).

„Beția de cuvinte de patologie literară" — 1873, „Oratori, retori și limbuți" (1902) — capodopere ale pamfletului maiorescian — atacă gravele incorectitudini stilistice ale unor reprezentanți ai literaturii și culturii noastre (ex. Pantazi Ghica) și dovedesc calitățile deosebite ale stilului lui T. Maiorescu : precis, clar, sentențios și armonios (concepții clasiciste).

Rolul lui Titu Maiorescu în lupta pentru cultivarea limbii române a fost apreciat de cel mai mare creator de limbă poetică : M. Eminescu.

Încheiere

Se subliniază în mod vădit de-a lungul veacurilor efortul oamenilor de cultură, animați de patriotism, de a dezvolta și perfecționa limba literară românească.

Marii clasici : Eminescu, Creangă, Caragiale au reprezentat momente culminante și cheie în evoluția limbii literare artistice.

Scanned with OKEN Scanner

„O samă de cuvinte" — izvor de inspirație în literatura noastră

A. Plan dezvoltat

Introducere

„O samă de cuvinte" face parte din „Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat" (1743).

Pentru prima dată, tradiția orală, folclorică, își face loc într-o lucrare cultă ; alături de izvorul scris, Neculce pune imaginea pe care și-a creat-o poporul despre evenimente sau personaje istorice.

Cuprins

I. *Locul capitolului „O samă de cuvinte" în opera lui Neculce.*

1. Cele 42 de legende istorice preced cronica propriu-zisă (scrisă spre bătrînețe, „din audzitele celor bătrîni boieri" și din „așa știință". Cele 42 de legende istorice — „O samă de istorii mai alese" — dovedesc utilizarea pe scară largă a tradițiilor populare — mai mult decît de ceilalți cronicari.

2. Afirmația că „în letopiseț nu sînt scrise" nu trebuie luată ad-litteram"[1].

Se pot stabili sursele în lucrările anterioare, de exemplu : Legenda care explică numele familiei Movilă („Aprodul Purice") se află și în cronica lui Ștefan cel Mare tradusă în limba germană.

Legenda despre Dumbrava Roșie — în cronica lui Grigore Ureche. Genealogia Mavrocordaților din legenda 21 seamănă, pînă la un punct, cu cea din : „Istoria ieroglifică" „Dimitrie Cantemir").

3. Operă totuși aparte, cu caracter literar, folcloric, conținut educativ, fără ostentație, sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrînesc, narațiunea simplă, populară[2].

II. *Legendele ca izvor de inspirație*

1. Scriitorii din secolul al XIX-lea, în frunte cu Vasile Alecsandri, au prelucrat poetic legendele.

Exemplificări : *V. Alecsandri :* „Altarul monastirei Putna", „Movila lui Burcel", „Visul lui Petru Rareș", „Dumbrava Roșie". *C. Negruzzi* („Aprodul Purice", cu subtitlul „anecdot istoric"). *D. Bolintineanu* („Legende istorice" : „Daniel Sihastru", „Muma lui Ștefan cel Mare", „Codrul Cosminului", „Dumbrava Roșie", „Cupa lui Ștefan"). *Gheorghe*

[1] Istoria literaturii române vechi, vol. I, Ed. Academiei, pag. 655.
[2] Idem, pag. 656 (cap. scris de Al. Piru).

Scanned with OKEN Scanner

Asachi — („Legende") — s-a străduit să alcătuiască o mitologie literară română, bazîndu-se pe tradiția populară.

2. *Mihail Sadoveanu* menționează despre cronica lui Neculce că ea cuprinde „tot sufletul poporului, variat ca o primăvară de la noi". Faptele romanului istoric „Zodia cancerului sau Vremea Ducăi Vodă" sînt cunoscute din comentariile cronicarului[1], dar și din legendă. Evocarea lui Ștefan cel Mare — în „Frații Jderi", dar și în „Viața lui Ștefan cel Mare" — se încheagă și din cronica lui Grigore Ureche (portretul sobru, lapidar), dar și din legendele despre Ștefan din „O samă de cuvinte" (9 legende redau fapte și trăsături ale marii figuri de domnitor din istoria Moldovei).

„O samă de cuvinte" a oferit scriitorilor noștri o gamă variată și bogată de procedee artistice, de la cele populare pînă la cele ale povestirii culte.

Încheiere

Opera lui Neculce — și mai ales „O samă de cuvinte" — face trecerea de la literatura istorică la cea artistică.

Scriitorii secolului al XIX-lea, cei de mai tîrziu și chiar cei de azi găsesc în legendele cronicarului moldovean izvoare nesecate de inspirație.

---

[1] Caracterizarea vieții disolute a fiilor lui Ruset și îngăduința acestuia din urmă, episodul tăierii boierilor, semnele dumnezeiești, nunta Catrinei și altele se găsesc în cronica lui Neculce.

Scanned with OKEN Scanner

O samă de cuvinte — izvor de inspirație în literatura noastră

B. Lucrare

„O samă de cuvinte" „ce sîntu audzite din om, de oameni vechi și bătrîni, și în letopiseţu nu sînt scrise... Deci cine va ceti și le va crede, bine va fi, iară cine nu le va crede, iară va fi bine, cine pre cum îi va fi voia, așa va face".

Astfel își introduce cronicarul moldovean, Ion Neculce, cele 42 de legende istorice, culese din popor și prelucrate de el, în „Letopiseţul Țării Moldovei de la Dabija-vodă-pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat (1661—1743), cronică ce continuă pe cea a predecesorilor Grigore Ureche și Miron Costin.

Într-o vreme cînd istoria era scrisă de reprezentanți ai boierimii din perspective ideologice feudale, „O samă de cuvinte" aduce o optică nouă, progresistă, în istorie și anume felul în care poporul înțelege și apreciază evenimentele sau personajele istorice.

Ca și Nicolae Bălcescu — mai tîrziu — Neculce socotește și folclorul un izvor al istoriei, pentru că, zice cronicarul, „nimeni nu poate să știe mai bine ca poporul, cîte se petrec la o țară".

Autorul era conștient de caracterul semireal al legendelor și nu motive istorice sau științifice l-au făcut să le încredințeze scrisul („cine va ceti și le va crede, bine va fi"), ci plăcerea de a transmite urmașilor niște tradiții, care altfel s-ar fi pierdut. Cele 42 de legende istorice — „O samă de cuvinte istorii mai alese" — dovedesc utilizarea pe scară largă a tradițiilor populare mai mult ca la cronicarii anteriori.

În „O samă de cuvinte", pentru prima dată, tradiția orală, folclorică își face loc în mare măsură într-o lucrare cultă. Este o operă cu conținut istoric, dar în haină populară. Interpretarea și realizarea artistică constituie o inovație progresistă și valoroasă în istoriografia noastră veche, pentru că, alături de izvorul scris, Neculce pune imaginea pe care și-a creat-o poporul despre evenimente sau personaje istorice.

Afirmația însă a cronicarului că „în letopiseţ nu sînt scrise" nu trebuie luată ad-litteram"[1]. Se pot stabili surse în lucrările anterioare. Așa de exemplu legenda care explică numele familiei Movilă (Aprodul Purice) se află și în cronica lui Ștefan cel Mare, tradusă în limba germană. Legenda despre Dumbrava Roșie — în cronica lui Grigore

[1] Istoria literaturii române vechi vol. I, Ediția Academiei, 1964, pag. 655. (Al. Piru)

Scanned with OKEN Scanner

Ureche. Genealogia Mavrocordaților din legenda nr. 21 seamănă, pînă la un punct, cu cea din „Istoria ieroglifică" (Dimitrie Cantemir).

Opera, totuși, înscrie un caracter aparte. Ceea ce dă farmec deosebit legendelor este conținutul lor educativ (vădit sentiment patriotic) fără ostentație, sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrînesc, narațiunea simplă populară[1].

Conținutul lucrării „O samă de cuvinte" este foarte felurit. O parte din povestiri se referă la personalități proeminente din istoria Moldovei (în majoritate domni), cînd la oameni mai puțin cunoscuți (printre ei, chiar unii domni, de pildă Radu-Vodă sau Gașpar-Vodă), cînd, mai rar însă, la oamenii simpli (tătarul care se sinucide cînd află că oșteanul omorît de el era un hatman polonez). Altele se referă la întîmplări particulare din viața personajului respectiv (cele despre Gheorghe Ștefan și Ștefăniță, fiul lui Vasile Lupu) și au un caracter anecdotic. Nu le este străin nici caracterul de aventură așa cum sînt cele în legătură cu „domnul pribeag" Gheorghe Ștefan sau cu marele erudit — Nicolae Milescu — Spătarul care călătorește, în misiune oficială, din însărcinarea țarului Alecsie Mihailovici, în întinsa țară a chitailor (chinejilor) sau cu metamorfoza numelui acestuia — după o serie de întîmplări de la Nicolae Milescu Spătarul la Nicolae Cîrnul.

O legendă interesantă este cea despre Gheorghe Ghica, copilul de arbănaș, care, după o viață plină de peripeții, ocupă, spre bătrînețe, tronul Moldovei, cu ajutorul tovarășului său de joacă, ajuns, tot în urma unor aventuri extraordinare, mare vizir al împărăției turcești (legenda nr. 37). Povestirea este sobră și condensată, faptele complexe se îmbină firesc, sînt pline de neprevăzut și subiectul se construiește pe schema unui basm oriental.

Narațiunea se apropie mai mult de nuvelă decît de legendă. Neculce creează două caractere cu valoare de generalitate, două tipuri literare ; cel al prietenului adevărat, care-și ține cuvîntul dat în copilărie („de vor găsi pită, să se ajute" ; ...„De ai uitat tu, dar eu n-am uitat" — Vizirul) și acela al omului corect și modest care nu-și trădează domnitorul, se roagă să nu-l mazilească (Ghica). Povestea poate fi adevărată pentru că vizirul Ahmed Küprüli l-a făcut domn al Moldovei pe Gheorghe Ghica în anul 1658. Cronicarul participă afectiv la acțiune, utilizează dialogul și stilul direct este frecvent în povestire.

Comentariile și reflexiile dau savoare operei și personajele parcă trăiesc sub ochii noștri.

Schița biografică cu valoare de portret literar despre Spătarul Nicolae Milescu pune în lumină viața plină de peripeții, caracterul aventuros al marelui învățat moldovean, dar și prețuirea deosebită pe care i-a dat-o țarul Rusiei, Alecsei Mihailovici — Petru.

Un bun subiect de nuvelă oferă legenda nr. 20.

În legendă, se vorbește despre fiica lui Radu (Mihnea) care a fugit cu o slugă în codru). Voievodul a făcut „năvod" de oameni și a prins-o la un loc numit Fîntîna cerbului. Slugii i-a tăiat capul, iar pe fată a

[1] Istoria literaturii române vechi vol. I, Editura Academiei, 1964, pag. 656 (Al. Piru).

Scanned with OKEN Scanner

surghiunit-o într-o mănăstire. Legenda l-a inspirat pe C. Negruzzi care reia episodul în „Flora română".

O legendă despre capriciile lui Ştefăniţă Lupu, care se amuza silind pe boieri să încalece pe cai fără frîu, a servit ca izvor de inspiraţie poeziei lui Gheorghe Coşbuc, „Ştefăniţă Vodă".

Bogăţia de fapte şi de personaje din „O samă de cuvinte", originalitatea artei, compoziţiei impusă tocmai de natura conţinutului, nuanţarea lor, le-au făcut să servească ca izvor de inspiraţie multor scriitori din secolul al XIX-lea, în frunte cu Vasile Alecsandri. Mesajul patriotic declarat al legendelor era un bun exemplu pentru poezia cu caracter politic cerută de epoca de adînci transformări naţionale şi sociale a secolului al XIX-lea.

Faptele de vitejie şi de adevărat umanism ale unor domnitori cu dragoste de ţară şi popor cum este Ştefan cel Mare (În „O samă de cuvinte" figura „Soarelui Moldovei" este schiţat în 9 legende) au rămas vii în conştiinţa poporului care nu putea să-i aducă un alt omagiu decît cîntarea în creaţii populare, sub forma miticului şi legendarului. Creaţiile culte au păstrat acest nimb. Chiar dacă povestirea n-a fost reprodusă în întregime în opera cultă, esenţa motivului nu s-a diluat cu nimic prin redarea lui unilaterală sau fragmentară.

Legendele s-au pretat mai bine la prelucrări poetice decît la compoziţii epice, datorită conţinutului şi formei lor — naraţiuni scurte, pline de mişcare, vioiciune.

Astfel legenda mănăstirii Putna (Ştefan cel Mare ar fi ucis un copil de casă care ar fi tras cu arcul mai departe decît el), Neculce o descifrase dintr-o inscripţie pe un clopot ; versificînd-o în „Altarul mănăstirii Putna", Vasile Alecsandri neglijează însă a doua parte a legendei, despre paharul de jasp al lui Ştefan, spart de nişte zlotaşi, în a treia domnie a lui Racoviţă, pe vremea egumenului Mihail Chisiliţă. Poate poetul nu a găsit semnificaţii prea deosebite în acest fapt de nu l-a transpus artistic. Motivul a fost tratat însă de Bolintineanu, în „Cupa lui Ştefan", în chip convenţional, retoric.

După modelele neculciene, Vasile Alecsandri mai scrie „Movila lui Burcel", „Visul lui Petru Rareş", „Dumbrava Roşie" (legendele nr. 7, 8, 11), ca răspuns al generaţiei de scriitori progresişti la chemarea programatică a „Daciei literare".

C. Negruzzi în „Aprodul Purice" (anecdot istoric), se inspiră din legenda nr. 5 a lui Neculce — şi poemul s-ar fi încadrat într-o proiectată epopee naţională : „Ştefaniada".

Poemul, de o largă dezvoltare epică, se construieşte în jurul lui Ştefan cel Mare, privit ca domn şi erou legendar. Naraţiunea este întreruptă de comentarii lirice, se exaltează eroismul poporului, lupta pentru apărarea ţării de cotropitorii străini. Vocabularul şi expresia populară dau poemului un aer de prospeţime. După expresia lui N. Iorga, „Aprodul Purice" este „cea dintîi încercare de a îmbrăca în versuri istoria naţională".

Volumul de poezii al lui D. Bolintineanu „Legende istorice" consacră inspiraţiei din „O samă de cuvinte" cîteva bucăţi : „Daniel Sihas-

Scanned with OKEN Scanner

tru", „Muma lui Ştefan cel Mare" (din legenda nr. 4), „Codrul Cosminului", „Dumbrava Roşie".

Legate de tradiţia cronicărească şi populară sînt şi unele legende (volumul „Legende") şi balade ale lui Gh. Asachi — publicate între 1836—1860 — cum este „balada" „Ştefan cel Mare înaintea Cetăţii Neamţu". Motivul este bine cunoscut şi l-a inspirat şi pe D. Bolintineanu în „Mama lui Ştefan cel Mare". Asachi introduce un „bis" final la fiecare strofă, pentru că „Balada" se întocmise pentru a fi cîntată de elevi. Gheorghe Asachi s-a străduit în „Legende" să alcătuiască o mitologie literară română, bazîndu-se pe tradiţia populară.

Marele rapsod epic al istoriei poporului nostru — Mihail Sadoveanu — exprimă cu mîndrie că opera lui Neculce „i-a fost carte de căpătîi", că ea cuprinde „tot sufletul poporului variat ca o primăvară de la noi" (...) ; „în imaginile limbii simple şi înţelepte a adunat comori de frumuseţi artistice". Cronicarul l-a introdus pe scriitor în istoria Moldovei, în faptele care alcătuiesc substanţa epică a romanului „Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă" — în special comentariile cronicarului despre „vremea Ducăi-Vodă" (caracterizarea vieţii dizolute a fiilor lui Ruset şi îngăduinţa acestuia din urmă, episodul tăierii boierilor, semnele dumnezeieşti, nunta Catrinei şi altele sînt din sursă neculciană) — i-au oferit lui Sadoveanu imagini variate ale domnitorului şi epocii. La Neculce a găsit „expresia colorată şi plastică, alternanţa de zîmbet şi tristeţă".

Evocarea lui Ştefan cel Mare şi a domniei lui în „Fraţii Jderi", dar şi în „Viaţa lui Ştefan cel Mare" se încheagă şi din cronica lui Grigore Ureche (portretul sobru, lapidar), dar şi din legendele despre Ştefan din „O samă de cuvinte".

În „O samă de cuvinte" scriitorii noştri nu au găsit doar motivele legendare dar şi mijloace ale realizării culorii şi atmosferei de epocă printr-o gamă variată, bogată, de procedee artistice, motive pe care le-au prelucrat şi în versuri şi în proză. Trăsăturile morale ale portretelor schiţate de Neculce în legende au constituit pentru scriitorii culţi axa centrală în tipizarea personajelor istorice.

Naraţiunea vie, participarea afectivă a povestitorului, oralitatea stilului, gradaţia acţiunii din cele 42 de legende ale lui Neculce constituie un fond artistic ale cărui resurse au alimentat portretizarea lui Ştefan cel Mare în întreaga literatură română. Mai ales în romanul istoric sadovenian aceste caracteristici ale artei cronicarului şi-au dobîndit maxima dezvoltare.

Opera lui Neculce — şi mai ales — „O samă de cuvinte" — face trecerea de la literatura istorică la cea artistică.

Scriitorii noştri cei de ieri şi cei de azi, au găsit şi găsesc în legendele cronicarului moldovean izvoare nesecate de inspiraţie.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorii generației de la 1848 și folclorul

A. Plan

Subiectul poate fi sistematizat în mai multe feluri :
1. prin enumerarea activității fiecărui autor în domeniul folclorului ;
2. prin trecerea în revistă a preocupărilor pentru folclor, privind : a) munca de culegere și clasificare, b) idei ale studiilor și articolelor despre folclor, c) folosirea folclorului ca izvor de inspirație în făurirea literaturii culte naționale.

Varianta I

Introducere

1. Interesul pentru folclor pînă în perioada de la 1848 (mitropolitul Dosoftei, Antim Ivireanul, cronicarii moldoveni și în special Neculce, Dimitrie Cantemir, Anton Pann, poeții Văcărești).

2. Cauzele orientării intense spre folclor în preajma revoluției de la 1848 :

a) Folclorul constituie o dovadă a drepturilor noastre naționale și a unității de neam.

b) Curentul romantic, care pătrunde în literatura noastră, își îndreptase în celelalte literaturi atenția către folclor (Herder, Merimée, Maizner, Macpherson).

c) Literatura noastră la începuturile ei, excesiv imitativă în anumite domenii, își creează un făgaș propriu plecînd de la sursele folclorice.

Cuprins

Nicolae Bălcescu :

1. Observații despre valoarea documentară a literaturii populare (*Prospectul Magazinului istoric pentru Dacia*, „Cuvînt preliminariu la izvoarele istoriei românilor").

2. Aprecieri asupra răsfrîngerii în folclor a specificului național (Precuvîntarea la „Cîntarea României" în *România viitoare*).

3. Dorința exprimată, dar neîmplinită, de a alcătui o culegere de poezie populară (corespondența cu Vasile Alecsandri).

4. Folosirea informațiilor din producțiile populare în opera sa, precum și fondul legendar al caracterizării unor personalități istorice

Scanned with OKEN Scanner

(Istoria românilor supt Mihai voievod Viteazul", „Questions économiques des principautés danubiennes").

Mihail Kogălniceanu

1. Afirmă și el rolul de informare istorică al folclorului (Corespondența cu Sturza, Introducere la *Arhiva românească*).

2. În studiul „Literatura română sau valahică", studiu scris în limba germană, și menit a aduce la cunoștința străinătății trăsăturile și aspirațiile națiunii române, el socoate folclorul drept baza literaturii noastre. Considerarea folclorului ca una din principalele surse ale literaturii naționale revine în însemnatul manifest cultural : „Introducția" la *Dacia literară.*

3. Restrînsa sa contribuție de culegător (Scene pitorești din obiceiurile poporului : „Un nou chip de a face curte").

Constantin Negruzzi

În studiul său „Scene pitorești din viața Moldavie", „Cîntece populare ale Moldaviei", contingent cu articolul lui Mainzer : „Musique et chants populaires de l'Italie", el lărgește aria de cerectări folclorice :

1. Definește valoarea de document social, istoric și psihologic a literaturii populare.

2. Face o primă încercare de clasificare a cîntecului popular : ostășesc sau istoric, religios, de dragoste, de nuntă și voinicesc.

3. Încearcă să stabilească trăsăturile specifice ale folclorului românesc : istețime și duh satiric.

4. Caută rădăcina unor refrene și formule tradiționale, cum e „frunză verde".

„Cîntecele populare ale Moldaviei" cuprind un material folcloric bogat, avînd importanță și în culegerea cîntecelor populare. Pe lîngă folclorul literar, conțin referiri la cel muzical și coregrafic. Elementele folclorice din opera lui Negruzzi sînt legendar eroice și satirice (Păcală și Tîndală, Istoria unei plăcinte, Toderică, Aprodul Purice, Sobiețki și românii).

Alecu Russo

Ajutorul dat de Alecu Russo pentru făurirea primei culegeri folclorice. Observații asupra valorii folclorului :

1. Însemnătatea sa ca document social-istoric „Poezia poporală" : „Datinile, poveștile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor". Scriitorul citează informații prețioase găsite în cîntecele populare : atestarea comerțului Moldovei cu Veneția, inexistentă în cronici.

2. Clasificarea poeziei populare în cîntece bătrînești, de frunză, doine și hore („Poezia poporală").

3. Importanța dată valorii estetice a folclorului. Analiza mai amplă a baladei („Poezia poporală", „Holera"), rolul limbii creațiilor populare în formarea limbii literare („Poezia poporală", „Cugetări").

4. Considerarea literaturii populare ca sursă a creației culte (Poezia poporală, Cugetări).

5. Specificul național al folclorului (Poezia poporală).

6. Spulberarea imaginii idilic-romantice a haiduciei și înlocuirea ei cu una realistă reieșind din balada populară (Studie moldovană, Soveja).

7. Influența folclorului asupra operei lui Russo („Piatra teiului", „Stînca corbului", „Amintiri", „Cîntarea României").

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Alecsandri

Întocmirea primei culegeri de poezie populară, apărută sub titlul „Poezii populare — balade (cîntece bătrînești), adunate și îndreptate de V. Alecsandri" (1852—1853). Observații asupra însemnătății folclorului.

1. Alecsandri subliniază valoarea estetică a folclorului : „O comoară nesfîrșită de frumuseți originale care dovedesc geniul poporului" (Românii și poezia lor). Studiul „Românii și poezia lor relevă fantezia și bogăția de idei a expresiilor populare, sugestivitatea lor, forța generalizatoare a imaginii artistice folclorice.

2. Clasificarea poeziilor populare în trei mari diviziuni : cîntece bătrînești sau balade, doine, hore (Prefață la culegerea de folclor). Se încearcă definirea caracteristicilor fiecărei specii.

3. Valoarea socială, patriotică și artistică a Culegerii lui Vasile Alecsandri și rolul ei în dezvoltarea literaturii originale.

Opera lui Alecsandri și izvoarele ei folclorice : Poezia :

a) utilizarea motivelor populare ale cîntecului bătrînesc (balada romantică „Groza" cu subiect din viața haiducească) ;

b) preluarea motivelor liricii populare într-o formă foarte apropiată cu respectarea versificației și ritmului modelului folcloric („Baba Cloanța", „Strunga", „Andrii Popa", „Cîntic haiducesc") ;

c) folosirea elementelor de basm și legendare („Mărioara Florioara", „Altarul mănăstirii Putna", „Visul lui Petru Rareș", „Legenda ciocîrliei", „Legenda rîndunicii", „Dan, căpitan de plai", „Dumbrava roșie", „Grui Sînger") ;

d) poezia de dragoste a lui Alecsandri constituie, datorită izvorului folcloric, o cotitură în lirica noastră erotică unde răsunau acordurile neonacreontice ale Văcărești lor și jelaniile lui Conachi (ciclul Doine).

Proza :

Ca la Negruzzi, intervin eroii comici populari („Păcală și Tîndală, dialog despre unire").

Dramaturgia :

Monologurile comice și vodevilurile sînt tributare teatrului de păpușari și cîntecelor satirice populare. Forța critică și pamfletară la adresa racilelor vremii e fundamentată pe elemente folclorice („Iașii în carnaval", „Sînziana și Pepelea").

Încheiere

Polemica în jurul valorii poeziei populare și a culegerii lui Alecsandri, între Duiliu Zamfirescu și Maiorescu, a dus la precizarea pe larg în expunerile conducătorului Junimii a caracteristicilor literare și a rolului folclorului în dezvoltarea beletristicii noastre („Asupra poeziei populare", „În chestia poeziei populare").

Descoperind și utilizînd tezaurul folcloric, scriitorii de la 1848 au putut fi pionieri în făurirea literaturii naționale, în diversele domenii ale acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

Varianta a II-a

Introducere — Identică față de varianta I.

Cuprins

Munca de culegere și clasificare a materialului folcloric în perioada de la 1848.

1. Publicarea de material folcloric în cadrul studiilor de specialitate și articolelor despre folclor („Scene din viața Moldaviei", „Cîntece populare ale Moldaviei" de C. Negruzzi).

2. Rolul de culegător al lui Alecu Russo în alcătuirea primei noastre colecții folclorice datorită lui Vasile Alecsandri.

3. Culegerea lui Vasile Alecsandri, intitulată „Poezii populare, balade (cîntece bătrînești", 1852—1853, eveniment deosebit de însemnat atît în folcloristică cît și în dezvoltarea literaturii culte naționale.

4. Clasificări ale materialului folcloric :

a) Negruzzi în „Scene pitorești din viața Moldaviei", „Cîntece populare ale Moldaviei" face prima clasificare a cîntecelor în : ostășesc sau istoric, religios, de dragoste, de nuntă și voinicesc ;

b) Russo în „Poezia poporală" face împărțirea în cîntece bătrînești, de frunză, doine, hore ;

c) Alecsandri în culegerea sa folclorică le grupează în Prefață și cuprins în trei mari compartimente : cîntece bătrînești sau balade, doine, hore.

5. Probleme esențiale care se desprind din studiile și articolele despre folclor și observațiile asupra literaturii populare din alte lucrări :

a) valoarea documentară a folclorului (Bălcescu în Prospectul *Magazinului istoric pentru Dacia,* în „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei românilor"), Kogălniceanu în corespondența cu Sturza, în Introducerea la revista *Arhiva românească,* Negruzzi în „Scene pitorești din viața Moldaviei", „Cîntece populare ale Moldaviei", Russo în „Poezia poporală", unde exprimă limpede „datinile, poveștile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor" ;

b) valoarea estetică a folclorului : Alecu Russo după considerații generale („Poezia poporală") se oprește în special asupra baladei („Holera") și asupra limbii în creația populară („Poezia poporală", „Cugetări"), Vasile Alecsandri se ocupă cel mai mult și cu mare entuziasm de frumusețea literară a folclorului („Românii și poezia lor", Prefața la culegerea sa de poezii populare). El relevă fantezia, sugestivitatea, forța generalizatoare a imaginii artistice din poezia populară ;

c) folclorul reflectă specificul național al poporului nostru (Bălcescu : Precuvîntare la „Cîntarea României" în *România viitoare,* Russo în „Cugetări", „Piatra teiului", Vasile Alecsandri în „Românii și poezia lor") ;

d) considerarea folclorului ca sursă principală a literaturii culte. (Kogălniceanu în „Limba și literatura română sau valahică" ; însemnătatea manifestului „Introducție" la *Dacia literară,* în făurirea lite-

Scanned with OKEN Scanner

raturii noastre naționale îndrumînd la îndreptarea către izvoarele folclorice ; Russo în „Poezia poporală", „Cugetări" ; Vasile Alecsandri consideră că întreaga sa activitate poetică se datorează contactului cu folclorul : „Dacă Dumnezeu și timpul m-au făcut poet (...), aceasta am s-o mulțumesc numai poporului român din care m-am născut și care cuprinde în sînul său o comoară nesecată din cea mai sublimă poezie" ;

e) influența folclorică asupra operei literare a scriitorilor generației de la 1848[1].

1. genul liric (doina, cîntecul) : Vasile Alecsandri este puternic înrîurit de lirica populară în poezii apropiate ca fond și formă de modelul folcloric („Cîntic haiducesc", „Doina"). La el se observă contribuția importantă a izvorului folcloric în transformarea liricii erotice, unde înainte predominau neonacreontismul Văcărești lor și jelaniile lui Conachi. Alecu Russo preia tropi și figuri de stil din lirica populară și tonalitatea doinei în „Cîntării României" ;

2. genul epic (balada). Regăsim motivele baladei populare la Vasile Alecsandri în poeme ample cu caracter fantastic legendar, cum e „Dan, căpitan de plai", „Dumbrava roșie", „Grui Sînger" sau în poezii romantice ca „Groza" (legenda) — Legenda istorică generează în opera lui Negruzzi, prin intermediul cronicăresc opere în versuri („Aprodul Purice") și în proză — Sobieții și românii". Bălcescu în „Românii supt Mihai voievod Viteazul" își caracterizează eroul cu ajutorul fondului legendar folcloric. Legendele naturii îi inspiră lui Russo „Piatra teiului", „Stînca corbului" și lui Alecsandri „Legenda ciocîrliei" și „Legenda rîndunicii". Basmul pătrunde adînc în opera pașoptiștilor fie în întregime, fie prin personaje și formule (Negruzzi, „Păcală și Tîndală" ; Russo, „Cîntarea României" ; Alecsandri : „Vînt de primăvară", feeria „Sînziana și Pepelea". (Proverbul) Proverbul utilizat în special de Negruzzi în „Păcală și Tîndală", proză considerată de către G. Călinescu drept un izvor al comicului lui Anton Pann și Creangă ;

3. genul dramatic. Teatrul de păpușari influențează opera lui Alecsandri ; „Cîntecele comice", „Iașii în carnaval".

Incheiere — identică cu varianta I.

În cazul formulării diferite a subiectului, dacă acesta cere expunerea fie numai a activității de culegere și cercetare, fie a influenței folclorului asupra literaturii culte, va fi desigur lărgit și aprofundat acel capitol, prin înmulțirea comentariilor analitice și exemplelor, celelalte părți fiind menționate eventual, pe scurt, în linii generale, sau se va renunța la ele cu desăvîrșire.

---

[1] Putem urmări această influență asupra fiecărui scriitor în parte, sau după cum s-au infiltrat în speciile literaturii culte elemente ale genurilor creației populare. Vom utiliza cea de-a doua posibilitate, căci prima se poate ușor extrage din varianta anterioară.

Scanned with OKEN Scanner

B. Lucrare

Interesul pentru folclor s-a manifestat o dată cu primii paşi ai literaturii scrise atît în literatura religioasă la mitropoliţii Dosoftei şi Antim Ivireanul, ca şi la cronicarii moldoveni, care folosesc în operele lor topica, tropii, ba uneori şi versificaţia şi ritmul din creaţia populară. El s-a dezvoltat la Neculce, Dimitrie Cantemir şi Al. Hasdeu care reproduc material folcloric în lucrările lor istorice, comentîndu-l şi studiindu-l cu mijloacele ştiinţifice ale vremii. Producţiile populare citadine sînt cunoscute din culegerile şi prelucrările deosebit de originale ale lui Anton Pann („Povestea vorbei"), iar folclorul lăutăresc pătrunde în versurile poeţilor Văcăreşti.

Dar abia în preajma Revoluţiei de la 1848, apropierea de folclor capătă o mare însemnătate în dezvoltarea literaturii naţionale. Acum scriitorii militanţi văd în el una din posibilităţile de a dovedi drepturile noastre asupra pămîntului străbun şi de stabilire a unităţii noastre de neam. Călătoriile prin ţară ale reprezentanţilor generaţiilor de la 1848 îi pun în contact cu datinele, cîntecele şi dansurile populare în care se manifestă fiinţa noastră naţională din timpurile cele mai vechi. Scriitorii de la 1848 devin asidui culegători de folclor şi publică primele colecţii de literatură populară în care specificul naţional îmbracă măiestre forme artistice. Ei le oferă conştient drept model creatorilor. La orientarea literaturii noastre culte către folclor contribuie şi curentul romantic care pentru prima oară atrăsese în alte beletristici atenţia asupra tezaurului popular şi mitologic al fiecărui neam. Herder şi romanticii germani au cules şi prelucrat literatura populară, Merimée se preocupa de etnografia ilirilor, poemele ossianice se inspiră din fondul legendar popular. Ca studiu este interesant de semnalat articolul lui J. Mainzer, publicat în 1835 în *Revue des deux mondes* şi intitulat: „Musique et chants populaires de l'Italie", care va exprima idei asemănătoare cu cele de mai tîrziu ale lui Negruzzi şi Russo.

Creatorii unei beletristici originale, a cărei necesitate stringentă se simţea la noi, într-o perioadă cînd încă nu se făcea diferenţierea între traduceri, adaptări şi lucrări proprii, vor recurge la sursele tradiţiei populare cu mult succes. Majoritatea scriitorilor de la 1848 şi-au exprimat opiniile lor despre folclor, au fost înrîuriţi de creaţia populară.

Nicolae Bălcescu. Nicolae Bălcescu a făcut o serie de observaţii despre valoarea documentară a literaturii populare. În cadrul Prospectului referitor la materialul menit să intre în paginile *Magazinului istoric pentru Dacia,* este menţionat la loc de cinste capitolul referitor la creaţia populară: „tradiţionalul românesc va cuprinde deosebite poezii şi tradiţii populare ale românilor cu interes istoric". În „Cuvînt preliminariu la Izvoarele istoriei românilor", Bălcescu a acordat mare însemnătate folclorului ca izvor istoric: „Cei dintîi istorici au fost poeţii. Poeziile populare sînt un mare izvor istoric". Pentru concepţia istorică a lui Bălcescu, care se bizuia pe faptul că istoria o făureşte poporul, (în cronici nu se găseau decît vieţile domnilor, fără referiri la viaţa poporului) descoperirea datelor din folclor are o deosebită importanţă. De aceea, el recomandă o culegere a poeziilor şi poveştilor ce circulă

Scanned with OKEN Scanner

pe cale orală şi cere în această privinţă ajutorul tuturor locuitorilor ţării. Bălcescu consideră că pentru a putea servi drept informare, poeziile trebuiesc reproduse aşa cum le spun ţăranii, preconizînd astfel culegerea ştiinţifică a folclorului, fără îndreptările care există în colecţia lui Alecsandri. Despre manifestarea specificului naţional în poezia populară, Bălcescu a vorbit cu căldură în Precuvîntarea la „Cîntarea României", apărută în revista *România viitoare*. „Sufletul naţiei, scria el, ni se arată aşa de lămurit şi frumos, în cîntecele şi poeziile populare". În opera lui de bază, „Românii supt Mihai voievod Viteazul", Bălcescu dorea să se sprijine pe materialul legendar popular. A fost chiar preocupat de găsirea unei balade populare despre marele domn care a înfăptuit pentru un moment unirea ţărilor româneşti ; dar în exil, departe de meleagurile natale, Bălcescu e nevoit să roage pe alţii să-i îndeplinească această dorinţă. El îi cere lui Vasile Alecsandri să-i trimită o astfel de producţie, dar balada nu a fost găsită la timp, iar moartea timpurie l-a împiedicat pe Bălcescu să-şi termine opera. Istoricul muntean a avut intenţia de a alcătui şi el, ca şi prietenul său din Moldova, o culegere a cîntecelor populare ale Ţării Româneşti. Ca multe alte planuri, pe care le-a nutrit luptătorul revoluţionar, s-a stins şi acesta, o dată cu el. Între manuscrisele lui Bălcescu s-a găsit totuşi răzleţ un cîntec haiducesc fără titlu.

Ca istoric, Bălcescu, credincios principiilor enunţate în „Cuvîntul preliminariu la Izvoarele istoriei românilor", a folosit adesea datele social-istorice din tradiţia populară. Un material folcloric variat îi oferă lui Bălcescu posibilitatea de a împleti în naraţiunea sa numeroase elemente ale tradiţiei populare orale. Spre deosebire de Neculce, el nu compartimentează separat aceste informaţii, ci le topeşte în firul documentelor exacte atît pentru a realiza o largă frescă socială, cît şi pentru a-şi caracteriza mai viu eroii. Bălcescu şi-a conceput opera „Românii supt Mihai voievod Viteazul" ca o epopee populară şi de aceea, desigur, un episod ca cel al întîlnirii dintre Mihai şi călăul întărea impresia de măreţie a domnului român.

În alte studii, ca de pildă „Questions économiques des principautes danubiennes", Bălcescu confruntă documentul istoric cu tradiţia populară, ca o confirmare a evenimentelor sau stărilor sociale. Nicolae Bălcescu a folosit cu discernămînt izvoarele literaturii populare şi a ştiut, prin felul de a povesti, să indice cititorului dacă ele sînt menite să-i adîncească înţelegerea evenimentelor sau să-i coloreze pitoresc naraţiunea.

Mihail Kogălniceanu. Încă din perioada studiilor în străinătate, Kogălniceanu acordă o mare însemnătate cîntecelor populare din punct de vedere al informării istorice. Într-o scrisoare trimisă din Berlin lui Mihai Sturza (1837), el pomeneşte de o colecţie de cîntece istorice pe care intenţiona să le folosească în pregătirea Istoriei românilor. Cu prilejul publicării *Arhivei româneşti* (1841), el afirmă în Introducere : „Istoria noastră este în tradiţiile poporului", idee pe care o va dezvolta şi în cursul său de istorie naţională. Dorind să informeze străinătatea asupra trăsăturilor limbii şi literaturii române, Kogălniceanu publică la Berlin în 1837 studiul în limba germană „Literatura română sau vlahică". În acest studiu, el consideră că baza literaturii noastre

Scanned with OKEN Scanner

e formată în primul rînd din cărțile populare, din baladele și cîntecele populare. „Ceea ce este în sîmburele poeziei noastre naționale — scrie el — sînt baladele și cîntecele populare. Sînt unele între ele care n-ar face rușine celui mai bun poet".

În țară, în anul 1840, Kogălniceanu publică revista *Dacia literară*, cu acea introducție, apărută în primul număr, care avea să exercite o mare influență în dezvoltarea interesului pentru folclor, în vederea punerii bazelor literaturii noastre naționale. Recomandarea de a găsi surse de inspirație în istoria propriei patrii și în literatura populară — păstrătoarea tradițiilor naționale — era menită să trezească la viață forțele scriitoricești în făurirea unei literaturi care să slujească luptei pentru unitate și independență. Orientarea către folclor era strîns legată de combaterea curentului de traduceri și imitații, care adusese o contribuție la început, în educarea gustului literar, dar acum anihila inițiativa și originalitatea. „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitorești și poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecte de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm". În revistele pe care le-a condus Kogălniceanu a salutat cu entuziasm creațiile lirice inspirate din folclor. Primele poezii de sursă populară ale lui Alecsandri sînt apreciate de Kogălniceanu ca un eveniment important al beletristicii noastre. Baladei lui Asachi, „Traian și Dochia", publicată în 1840, Kogălniceanu îi dedică un articol elogios în *Dacia literară*.

Mihail Kogălniceanu nu a avut numai un rol însemnat în orientarea folclorului și a tradițiilor populare, dar s-a ocupat el însuși — în treacăt, e adevărat — de această problemă. El publică în 1840 „Scene pitorești din obiceiurile poporului : Un nou chip de a face curte", unde descrie datina populară a logodnei și nunții și înregistrează orațiile spuse cu acest prilej.

Încă înainte de apariția *Daciei literare*, Constantin Negruzzi a găsit în vechile cronici consemnate producții populare, pe care le-a folosit ca izvor de inspirație. În 1837, el a publicat la Iași poemul „Aprodul Purice", dezvoltînd legenda istorisită pe scurt de Ion Neculce. Mai tîrziu, el utilizează și „Istoria imperiului otoman" de Dimitrie Cantemir, de unde preia izvorul povestirii „Sobieţki și românii", care face parte și ea din fondul tradițiilor populare orale.

În perioada pregătitoare a revoluției de la 1848, Negruzzi s-a arătat un credincios admirator al creației populare care culege și prelucrează motive folclorice. În scurta scrisoare către căminarul Iordache Mălineanu, Negruzzi adaugă trei doine făcute în fugă. După mărturisirea căminarului, el primise aceste doine încă din anul 1838. Este vorba de „Marșul lui Dragoș", subintitulat Doina, și de alte două poezii cu titlul Doina 1 și Doina 2. Cîteva luni după apariția *Daciei literare*, Negruzzi publică în numărul din martie-aprilie 1840 al revistei studiul intitulat „Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei, Cîntece populare ale Moldaviei", studiu contingent cu lucrarea lui Mainzer despre folclorul italian (1835). Povestitorul moldovean își începe studiul printr-o observație generală asupra cîntecului popular : „Natura voiește ca omul să-și cînte plăcerile

Scanned with OKEN Scanner

și suferințele. Prin cîntecele sale, el își zugrăvește gîndul, năravurile, faptele, într-un cuvînt toată ființa sa; cîntecul este o răsfrîngere a sufletului său". În fond, găsim aici o definire a valorii nu numai de document social-istoric al folclorului, dar și psihologic.

Negruzzi face pentru prima oară în literatura noastră o încercare de clasificare a cîntecului popular, în cîntec ostășesc sau istoric, religios, de dragoste și de nuntă și cîntecul codrului sau voinicesc. El vrea să stabilească și unele trăsături specifice ale poporului nostru, care reies din creația sa folclorică, și ajunge la două mai importante: „istețimea și duhul satiric al poporului românesc se văd în toate cîntecele sale".

După ce menționează cîntecele tradiționale de Crăciun și cele de nuntă, Negruzzi se ocupă mai pe larg de cîntecul voinicesc sau tîlhăresc. Haiducia este prezentată de scriitor într-o lumină romantică și comentată pe alocuri cu observații hazlii: „Moldavia a avut și ea ai ei Fra Diavoli (...) fiecare a murit cum se cade unui viteaz, de sabie sau de streang". În comentariile la „Cîntecul lui Bujor", apare și rolul haiducului de a face dreptate poporului, cu următoarea concluzie: „De aceea și pomenirea lui n-a pierit și cîntecul e de obște știut".

Negruzzi încearcă să dea și explicații semantice asupra refrenului cîntecului popular, oprindu-se la expresia „frunză verde". Cu acest prilej el strecoară și o aluzie la viața grea a țăranului din acea vreme, văzînd în frunza verde o nădejde și o mîngîiere adusă de natură celui ce trăiește în mijlocul ei.

În „Cîntece populare ale Moldaviei", scriitorul nu se referă numai la folclorul literar, ci se ocupă și de folclorul muzical și coregrafic, precum și de portul național.

În creația literară a lui Negruzzi întîlnim adesea elemente preluate din folclor: proverbe, formule de basm, tradiții populare. În scrisoarea a XXI-a din „Negru pe alb" apar personajele populare comice — Păcală și Tîndală. Schița e un adevărat tezaur de proverbe și zicale românești, înlănțuite în mod ingenios, care prin simpla acumulare provoacă rîsul.

George Călinescu socotește că această scrisoare constituie o capodoperă a prozei de hilaritate clasică a lui Negruzzi și deschide drumul lui Anton Pann și Ion Creangă: „Toată incomparabila artă stă, scrie el, în a vărsa deodată un sac de sentențe legate între ele prin intimități mai mult verbale decît de conținut"[1]. Exemple sînt numeroase. De pildă: „Nu te hrăni cu nădejdea și cu făgăduințele. Înțeleptul făgăduiește, nebunul trage nădejde. Să trăiești murgule, să paști iarbă verde. Ce e-n mînă nu-i minciună și Mai bine acum un ou decît la anu un bou".

În „Păcală și Tîndală" găsim la început și formule și personaje de basm: feții mei, Strîmbă Lemne, Sfarmă Piatră etc. Flora română are la bază legenda populară a floarei „Nu mă uita", înrudindu-se cu legendele despre natură ale lui Vasile Alecsandri. Și în povestirea „Toderică", prelucrare după „Federigo", de Prosper Merimée, se împletesc cu umor formulele de început din basmul popular cu elementele satirice îndreptate împotriva societății vremii: „Pe cînd trăia Statu-Palmă-Barbă-Cot și în Academia din Podul Iloaiei da lecții vestiții dascăli Păcală și

[1] G. Călinescu: Istoria literaturii române, 1941, p. 205.

Pepelea, era în Iași un tînăr boiernaș cu numele Toderică". În finalul scrisorii XXII „Istoria unei plăcinte", se caracterizează luarea de mită prin două versuri dintr-un cîntecel satiric popular : „Cu iaurt, cu gogoșele, te făcuși vornic, mișele". Alecsandri, pornind în sceneta „Stan covrigarul" de la povestirea lui Negruzzi, transcrie în întregime acest cîntecel comic popular.

Alecu Russo. Preocupările folclorice ale lui Alecu Russo răzbat din întreaga sa operă și sînt strîns legate de strădania lui pentru o literatură națională, bazată pe limba creației populare pe care o consideră „izvorul adevăratelor literaturi". Aprig polemist pentru apărarea moștenirii tradițiilor naționale ale limbii și literaturii noastre de influențe latinizante și italienizante, Russo și-a sprijinit argumentarea pe exemple din literatura populară. În opera lui Russo găsim o largă parte teoretică referitoare la folclor, pe care l-a considerat o armă de preț în lupta pentru dezvoltarea beletristicii și limbii literare. Pentru Russo folclorul constituie o permanentă preocupare. Într-o notiță biografică despre el, publicată în 1837 în *Convorbiri literare*, Alecsandri povestește următoarele : „După întoarcerea sa în țară, Russo a locuit vreo doi ani la moșia părintească din munți și acolo, trăind în frăție cu natura, el se îndrăgi foarte mult de tot ce purta sigiliul naționalității : obiceiuri, danțuri și mai cu seamă legende și poezii poporane. Chiar de atunci el începu să adune cîteva fragmente de cîntece bătrînești și să scrie impresii în limba franceză, însă toate aceste manuscripte s-au pierdut".

Activitatea sa de culegător se exercită în perioada exilului său la Soveja, de unde îi aduce lui Alecsandri și vestita baladă „Miorița". Tot el îi procură autorului primei culegeri folclorice un cîntec despre Alexandru Macedon, găsit în ținuturile de lîngă Dunăre. În prefața poeziilor sale populare, publicate în 1853—1855, Vasile Alecsandri menționează de aceea ajutorul prețios pe care i l-a dat Russo în alcătuirea colecției.

Russo și-a formulat ideile și opiniile despre valoarea folclorului într-o serie de studii, între care unul închinat creației populare și intitulat „Poezia poporală". Publicat după moartea lui, studiul însă fusese elaborat în jurul anului 1846, în perioada surghiunului. Multe din observațiile sale despre folclor sînt însă anterioare, cuprinse în „Piatra teiului" (1839), „Studie națională" (1840). Mai tîrziu, în „Studie moldovană" (1851) și „Cugetări" (1855), putem să urmărim folosirea polemică a acestor opinii împotriva latinizanților ardeleni.

În „Poezia poporală", Russo demonstrează valoarea istorică a poeziei populare, faptul că aceasta e expresia cea mai vie a caracterului național, oglinda vieții poporului : „Datinile, poveștile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat". Ca și Bălcescu, el arată că preocuparea pentru viața neamului de-a lungul veacurilor găsește indicații prețioase în toate domeniile existenței în literatura populară. Drept exemplu, el dă cîteva versuri dintr-un cîntec unde se vorbește despre comerțul cu Veneția, relații comerciale care nu sînt pomenite în cronicile lui Ureche, Miron Costin și Neculce. El arată că la notițele prețioase istorice, poezia populară adaugă și o „prescriere" despre starea morală, obiceiurile vieții intime și organizarea

Scanned with OKEN Scanner

socială a principatelor. El îndrumă spre studierea serioasă a creației folclorice „dacă vrem să aflăm cine am fost și cine sîntem". Russo dă și el în acest studiu o clasificare a poeziei populare, împărțind-o în cîntece bătrînești, de frunză, doine și hore. În continuare, el stabilește vechimea unora din baladele cele mai însemnate care datează din secolele XVI, XVII, XVIII (Toma Alimoș, Gruia Grozovan, Codreanu, Ghimiciu, Novac etc.).

În proza memorialistică „Holera", făcînd un elogiu al baladei populare, el întreprinde o primă analiză mai largă a acestei specii. Russo scoate în relief calitățile artistice ale baladei, realismul ei, concizia în exprimare, bogăția de idei. După ce vorbește de duelul între epidemie și puterea sufletească a Vîlcului, un erou al baladelor noastre populare, care intră la tocmeală cu holera venită să ia copilele, el enumeră caracteristice eroului epic popular : forța sa, voința, puterea de sacrificiu : „lasă copilele că mi-s dragi ca soarele, și-mi ia zilele". Russo subliniază măiestria cu care balada trece repede la țelul ei, nu se încurcă în analiză, căci știe marele poet că omul se mișcă întîi la întîmplări și apoi vin reflecțiile. Scriitorul admiră eposul popular, punîndu-l alături de cel clasic, căci taina lui e cunoscută numai de zicătorii satului și de Homer.

Despre valoarea estetică a folclorului, Russo a revenit deseori. El a dat drept exemplu poeților vremii sale, imaginile minunate în care și-a turnat lumea creatorul popular. Vorbind despre frumusețea baladelor, Russo arată că nivelul artistic al literaturii populare este realizat de o creație colectivă, care presupune mereu o îmbunătățire din generație în generație a textului inițial. Această idee va reveni în studiile despre folclor ale lui Garabet Ibrăileanu.

În încheiere Russo aduce un elogiu artei populare, indicată drept model pentru salvarea literaturii vremii înăbușită de tendințele latinizante : „Mărturisesc că privind „babilonia limbistică" din zilele noastre, mă îngrijesc pentru viitorul literar și mă mîngîi numai cu credința că acest viitor își va găsi scăparea în poezia poporală". Acest punct de vedere este reluat în ciclul de articole Cugetări, unde scriitorul îi combate pe larg pe latiniști. Accentul e pus aici pe specificul național al artei populare, de unde trebuie să pornească orice creație românească. Russo scrie că adevăratul românism de care făceau caz puriștii nu este cuprins în sistemele lor lingvistice fabricate, ci tradiția orală a neamului nostru conținută în cîntecele vechi zise azi balade. Pe această tradiție orală, arată el, este zidită naționalitatea română. Argumentele lingvistice precum și opiniile despre folclor din „Cugetări", preced afirmațiile lui Titu Maiorescu, care va repurta victoria asupra latinizanților.

În observațiile sale asupra baladelor și cîntecelor de haiducie, Russo n-a prezentat haiducia în spirit romantic ca Negruzzi și uneori Alecsandri. În haiducie, el a văzut o acțiune reală, de protest social din vremea lui, iar în haiduci — adevărați eroi justițiari ai neamului. Astfel apare figura lui Bujor din „Studie moldovană", pe care Russo îl descrie ca pe un adevărat luptător împotriva ciocoilor.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre prelucrările folclorice ale lui Russo trebuie citate în primul rînd „Piatra teiului" şi „Stînca corbului", două legende legate de denumiri geografice. În „Piatra teiului" apare o referire la haiducul Vasile cel Mare, „voinic între voinici", cum îl numeşte ţăranul care povesteşte scriitorului legendele respective. Este vorba de acelaşi Vasile cel Mare pe care l-a evocat şi Mihail Sadoveanu în „Judeţ al sărmanilor". În multe din scrierile lui Russo întîlnim referiri şi la folclorul muzical, ca de pildă în „Amintiri". Conform cu punctele sale de vedere teoretice, Russo se va sluji de limba creaţiilor populare în realizarea operelor lui literare cele mai însemnate. Atît în proza memorialistică cît şi în „Cîntarea României". În „Cîntarea României" personificarea pe care este fundamentată întreaga operă este specifică literaturii populare. Introducerea versetelor se face ades cu formulele de început ale basmelor : „Era odinioară un neam de fraţi" (51). Epitetele, interogaţiile retorice şi exclamaţiile sînt tributare liricii populare şi de altfel întreaga tonalitate a poemului este aceea de jale a doinei.

Vasile Alecsandri. Se poate spune pe drept cuvînt că Alecsandri s-a relevat ca scriitor în contact cu poezia populară. El a fost permanent conştient de marele rol pe care creaţia folclorică l-a jucat în formaţia lui poetică şi de aceea a spus : „Dacă Dumnezeu şi timpul m-au făcut poet, aceasta am s-o mulţumesc numai poporului român din care m-am născut şi care cuprinde în sînul său o comoară nesecată de cea mai sublimă poezie".

Vasile Alecsandri a desfăşurat în acelaşi timp o activitate de folclorist, de popularizator şi prelucrător al folclorului. În 1849, el publică studiul său despre poezia populară, intitulată „Românii şi poezia lor" care precede cu trei ani prima noastră mare colecţie de cîntece populare. În acest studiu apar cîteva fragmente din producţiile strînse de autor şi, chiar după publicarea culegerii, el continuă să o completeze prin reproduceri ale literaturii populare în diferite reviste şi le va include după aceea în ediţia a doua a colecţiei. După întocmirea ediţiei definitive, el mai dă spre publicare balada populară „Stroe Plopan", „Cîntecul Bucovinei", o serie de cîntece oltene comunicate de Grigore Alexandrescu şi cel despre Alexandru Macedon, cules de Russo.

În 1872, tot Alecsandri va lua iniţiativa valorificării culegerii lui Anton Pann, pe care o socotea foarte preţioasă şi de mare însemnătate. Încurajînd activitatea de culegător şi de prelucrător, el prefaţează şi volumul de basme a lui Petre Ispirescu.

În studiul „Românii şi poezia lor", Alecsandri şi-a expus o serie de idei privitoare la valoarea folclorului. El este primul care va insista asupra măiestriei artistice a creaţiilor populare, în care vede „o comoară nesfîrşită de frumuseţi originale care dovedesc geniul poporului". El a relevat fantezia, imaginaţia înaripată, forţa generalizatoare a imaginii creaţiilor populare, sugestivitatea lor. Drept exemple, el dă comparaţiile „bun ca sînul mamei", „înalt ca bradul", „frumos ca luna lui mai" etc. Analiza „Baladei haiducului Codreanu" îl duce pe Alecsandri la aceleaşi concluzii ca şi ale lui Russo despre concizia imaginii populare bogată în idei, gînduri şi sentimente. În studiul său, Alecsandri se ocupă

Scanned with OKEN Scanner

și de dansurile naționale, subliniind umorul strigăturilor cu care poporul își însoțește jocul.

Omagiul entuziast adresat literaturii populare apare și în prefața volumului de poezii culese și publicate de scriitor. Aici el face și o clasificare pe care o va respecta în cadrul culegerii. El împarte poeziile în trei mari grupe : cîntece bătrînești sau balade, doine, hore. El este cel dintîi care definește conținutul fiecărei categorii : „Baladele sînt mici poemuri asupra întîmplărilor istorice și faptelor mărețe. Doinele cuprind toate cîntecele de doruri, de iubire și de jale. Horele sînt cîntecile de veselie ale poporului". În continuare sînt menționate și cîntecele religioase înfățișate mai pe larg de Negruzzi. În această prefață, Alecsandri mărturisește țelul patriotic care a stat la baza activității sale, cînd a scos la iveală pietrele scumpe ale creației populare menite să constituie un model pentru toți scriitorii vremii. Apariția primei noastre culegeri de folclor a constituit un mare eveniment în istoria literaturii române. Ea era dovada posibilităților creatoare ale poporului și frumuseții sale morale. Pe drumul spinos al dezvoltării literaturii naționale, culegerea lui Alecsandri a fost multă vreme un însemnat izvor de inspirație. Datorită ei, creația noastră populară devine de notorietate și trece repede granițele țării. Culegerea e tradusă în 1855 în franceză, în 1856 în engleză șin în 1857 în germană.

Alecsandri s-a inspirat în toate domeniile creației sale din literatura populară. Trecerea de la poeziile în limbă franceză la cele care dovedeau un talent și o artă viguroasă, se face cu ajutorul tradițiilor orale populare. Alecsandri însuși arată că poeziile sale „Baba Cloanța", „Strunga", „Doina" au fost cele mai bune, datorită sursei folclorice, și că legătura cu literatura populară l-a făcut să-și urmeze calea în domeniul adevăratei poezii românești.

În 1884, el publică în Calendarul lui Kogălniceanu balada „Groza", care are la bază aceeași tradiție înregistrată de Russo în „Studie națională", despre bătrînul țăran venit să se închine și să sărute mîna haiducului ucis care-l ajutase la nevoie. Poemul, de structură romantică, scoate la lumină sentimentele țăranilor față de haiducul făcător de dreptate. Atmosfera este sumbră și solemnă. Mulțimea aduce ultimul omagiu lui Groza întins pe năsălie, nemișcat în măreția lui. Comparațiile izbutite, muzicalitatea fac din Groza una din reușitele poeziei lui Alecsandri. În același an, scriitorul publică în *Propășirea,* „Baba Cloanța", „Strunga", „Andrii Popa", „Doina" etc. în care preia nu numai unele elemente, ci și forma populară (ritm și rimă). Inspirat din legendele și tradițiile consemnate în cronici, Alecsandri dă la iveală cele mai bune creații ale maturității sale în domeniul poeziei sale epice, legendele din 1876. Dintre acestea trebuie menționată „Dumbrava Roșie", „Grui Sînger" și, în special, poemul „Dan, căpitan de plai". Construcția poemului „Dan, căpitan de plai" pornește de la numeroase procedee populare : convorbirea eroului cu forțele însuflețite ale naturii, caracterul supranatural al personajelor care luptă împotriva întregii hoarde tătărești.

Creația populară marchează o cotitură în lirica noastră erotică, pînă atunci dominată de tendințele neoanacreontice ale Văcărești lor și jela-

Scanned with OKEN Scanner

niile lui Conachi. Alecsandri introduce un nou tip feminin corespunzător literaturii populare și dă poeziei un ton vesel optimist. Caracteristică este poezia „Doina", unde dragostea e închinată „puiculiței cu flori galbene în cosiță cu flori roșii pe guriță". Prin doinele lui Alecsandri, este inaugurată o nouă fază a literaturii erotice care va influența pe Eminescu și va fi continuată de George Coșbuc. Poezia lui Eminescu „De-aș avea" își trage seva din „Doina" lui Alecsandri. La Coșbuc, idila rurală este legată de această viziune a dragostei, tratată însă mai realist. Literatura populară are însemnătate nu numai pentru poezia, ci și pentru proza și dramaturgia lui Alecsandri. Eroii basmelor populare intervin în proza scurtă, într-un dialog despre unire dintre „Păcală și Tîndală", precum și în feeria dramatică „Sînziana și Pepelea". De asemenea, teatrul păpușăresc își pune pecetea asupra vodevilurilor lui Alecsandri. Este remarcabilă abilitatea pamfletară a autorului, fundamentată pe satira populară, la adresa regimului feudal: „În cea țară de păpuși,/Boierii poartă mănuși/Și se jură pe dreptate Că li-s mîinile curate" („Iașii în carnaval").

Meritul lui Alecsandri în valorificarea literaturii populare, ca și în stabilirea valorii estetice, și rolul acesteia în propășirea literaturii noastre culte au fost ulterior contestate de Duiliu Zamfirescu cu Discursul său de recepție la Academie. Formulat ca un atac împotriva lui Maiorescu, sub titlul „Literatura poporanistă", discursul se declara în dezacord cu aprecierea oricărei alte specii folclorice, în afară de balada voinicească, susținea că Alecsandri a deformat în așa măsură originalul folcloric încît acesta nu poate fi considerat ca atare în culegerea de poezii populare și că țăranul nu poate fi un erou literar, căci e lipsit de complexitate. Răspunsul lui Maiorescu „În chestia poeziei populare", care urmează altui studiu intitulat „Asupra poeziei populare", pune la punct cu claritatea specifică expunerilor marelui critic, în ce a constat însemnătatea imensă a folclorului atît ca operă de artă în sine, cît și ca sursă și impuls al literaturii noastre naționale.

Descoperind și folosind tezaurul folcloric, scriitorii de la 1848 au putut fi pionieri în variate domenii ale beletristicii, au inaugurat folcloristica română și au pus la dispoziția creatorilor din toate timpurile un etern izvor de inspirație.

Scanned with OKEN Scanner

Polemica Gherea — Maiorescu

Plan dezvoltat

Introducere

Polemica dintre Gherea şi Maiorescu are loc la sfîrşitul secolului al XIX-lea, angajînd nu numai pe adepţii celor doi mari critici, ci şi pe alţi mulţi scriitori şi publicişti ai vremii. Este prima dispută de răsunet în domeniul esteticii şi criticii literare care pune faţă în faţă două concepţii şi două metode opuse.

Cuprins

Polemica propriu-zisă între Gherea şi Maiorescu cuprinde destul de puţine articole. Atacul aparţine primului, cu articolul amplu adresat „către domnul Maiorescu" şi publicat în 1886 în *Contemporanul*, dar care va apărea mai tîrziu în volum numai sub titlul „Personalitatea şi morala în artă". Gherea consideră că există unele contradicţii în cele două studii ale lui Maiorescu : „Comediile domnului Caragiale" şi „Poeţi şi critici", publicate în acelaşi an. De fapt obiectivul discuţiei era mai larg, vizînd întreaga estetică a junimismului. Se dezbate problema scopului moral-educativ al artei. Gherea abordează şi altă chestiune majoră, raportul dintre artă şi politică, teza maioresciană fiind incompatibilitatea poeziei cu sfera politicului şi ştiinţificului. După şase ani Maiorescu replică în „Contraziceri ?" (1892), reducînd dezbaterea la o neînţelegere de terminologie filozofică şi estetică. Scrierea este un model de demonstraţie logică, păstrîndu-se însă pe tărîm pur formal, fără să intre în materia propriu-zisă a atacului. Trec alţi doi ani pînă la răspunsul lui Gherea, cu studiul „Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice" (1894). În linii generale, autorul său se menţine în graniţele impuse de Maiorescu. În final însă, Gherea adaugă că problema de bază este opunerea a două sisteme estetice. „În contra acestei teorii metafizice şi a explicaţiunilor sale, m-am ridicat eu cînd am scris articolul meu „Personalitatea şi morala în artă". Eu am pornit din punctul de vedere al esteticii ştiinţifice moderne (...), deci încă o dată aici e chestia ; în lupta acestor două teorii şi nu aiurea". Cu aceasta, schimbul de păreri cu Maiorescu se încheie, polemica fiind însă continuată de alţi junimişti ca C. Bogdan într-o recenzie la „Studiile critice" ale lui Gherea (1890), P. P. Negulescu („Impersonalitatea şi morala în artă" (1893),

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Dragomirescu („Criticele domnului Maiorescu" (1893), „Critica științifică și Eminescu" (1894) etc.

Problemele polemicii care va lua numele de „Artă pentru artă și artă cu tendință" au un larg ecou, stimulînd luarea de atitudine a lui Vlahuță, Bacalbașa, Ibrăileanu și alții. Ca să o putem înțelege, trebuie ca dincolo de schimbul de păreri menționat, să pătrundem pînă la opozițiile de fond în domeniul esteticii și criticii literare între cei doi adversari.

A. Studiul, care după G. Călinescu conține didactic și limpede estetica maioresciană, este fără îndoială „O cercetare critică a poeziei române de la 1867", în care se face, probabil prin filiera lui Vischer, distincția hegeliană, curentă în acea perioadă, între adevăr și frumos. Frumosul este conceput astfel: „Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită și încorporată în formă sensibilă". O definire asemănătoare găsim anterior în „Vechea tragedie franceză și muzica viitorului a lui Richard Wagner" (1861). Surselor hegeliene și schopenhaueriene ale esteticii maioresciene, Gherea le opune determinismul de izvor tainist, accentuînd asupra artei ca produs social. Dintre factorii rasă, mediu, moment, pe care îi menționează Taine, el scoate în evidență „mijlocul social" ca cel mai însemnat în condiționarea artistului și artei („Tendenționismul și tezismul în artă").

B. După stabilirea raportului dintre artă și societate, particularitatea cea mai însemnată a artei fiind reflectarea realității în imagini artistice, Gherea, abordează problema tendenționismului artei; aceasta îi prilejuiește un atac împotriva partizanilor artei pure, scoțînd în evidență că artă netendențioasă de fapt nu există. „Cînd vitejii artei pentru artă, ai artei pure (...) încep să strige asupra ideilor și tendințelor sociale introduse în artă, pretinzînd că ea trebuie să rămîie cu totul în afara luptei și tendințelor sociale, ei nu știu ce vorbesc. Adevărul e că ei nu sînt în general împotriva ideilor și tendințelor sociale în poezie — aceste idei fiind sîngele cald al poeziei, ci sînt împotriva anumitor tendințe sociale..."

C. Încrucișarea armelor devine mai directă în privința misiunii artei văzută de Maiorescu ca „un repaos al inteligenței" sau, citînd-o pe doamna de Staël, „o nobilă inutilitate". Gherea, dimpotrivă, împarte producțiile artistice în folositoare și vătămătoare, după eficiența lor moral-educativă, dînd o serie de exemple ilustrative („Personalitatea și morala în artă").

D. Ca urmare firească a misiunii artei, se discută rolul artistului în societate. Pentru Gherea acesta nu este „poetul fluture", ci „poetul om", care-și pune forțele artistice în slujba celor mai înalte idealuri ale patriei (Artiști cetățeni). Maiorescu vede în poet un contemplator impersonal, activ doar în actul creației; iar în geniu o făptură superioară trăind într-o lume a ei „aproape exclusiv lumea ideilor generale (...) pentru care orice coborîre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească" („Eminescu și poeziile lui").

E. Plecînd de la problemele de estetică, se înfruntau în cadrul polemicii și două puncte de vedere asupra criticii literare. Maiorescu și *Junimea* practicau o critică culturală, judecătorească. Aceasta avea drept

Scanned with OKEN Scanner

scop să încetățenească adevăratele valori pînă în momentul maturizării literaturii cînd misiunea criticii se încheia. Gherea pune la noi bazele criticii științifice, care însoțește pe drumul ei dezvoltarea literaturii, devenind cu atît mai complexă cu cît mai complex va fi obiectul ei de studiu. Pentru a putea explica fenomenul artistic, ea se va servi de toate ramurile științelor contemporane în stare să-i furnizeze date în vederea unei cît mai judicioase interpretări. În locul criticii judecătorești, Gherea în articolul „Asupra criticii" (1887) pune critica modernă explicativă, care cu cît evoluează literatura artistică ajunge și ea tot mai însemnată. El formulează următoarele principii călăuzitoare ale criticii științifice, exprimate în patru întrebări : „De unde vine creațiunea artistică ?, Ce influență va avea ea ?, Cît de sigură și vastă va fi această influență ? și — în sfîrșit — Prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră ?".

Încă în plină perioadă a polemicii, o serie de junimiști recunoșteau meritele lui Gherea și erau tulburați în crezul lor estetic de problemele expuse de conducătorul *Contemporanului*. Duiliu Zamfirescu îi mărturisește lui Maiorescu într-o scrisoare din 1891 : „Trebuie să știți că criticile lui Gherea sau, mai bine zis concluziile criticilor sale, nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema astăzi e mult mai grea, pentru că avem de-a face cu oameni inteligenți și culți". Dintre urmașii lui Maiorescu, Lovinescu, monograful său, va recunoaște victoria lui Gherea în cadrul acestei polemici : „Dintr-o astfel de luptă s-ar fi crezut că nu putea ieși biruitor decît Maiorescu ; peste inegalitatea de mijloace și valoarea personală, biruința a rămas totuși de partea acțiunii lui Gherea, pentru că răspundea evoluției criticii"[1]. În urma polemicii între Gherea și Maiorescu, cel dintîi a rămas consacrat în opinia literară și în istoria criticii drept inițiatorul criticii noastre materialist-științifice.

F. În practică, în studiile literare, teoriile celor doi critici nu se aplică întocmai. Prin aprecierea „Scrisorii a III-a" a lui Eminescu și a „Scrisorii pierdute" de I. L. Caragiale, prin emiterea teoriei romanului poporan, în care „subiectul propriu al romanului este viața specific națională și persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos" („Literatura română și străinătatea", 1889), dar mai ales prin admirația pentru poeziile social-patriotice ale lui Octavian Goga („Poeziile lui Octavian Goga"), Maiorescu derogă de la punctul de vedere al necontingenței sferei politicului cu arta.

Gherea, deși stabilește criteriile unei critici de interpretare aprofundată a fenomenului artistic, în care un loc îl ocupă mijloacele cu care se exercită influența operei, deși în articolul despre Vlahuță pune în lumină legătura indestructibilă între fond și formă, datorită necesităților polemice, insistă mai mult asupra conținutului, căzînd uneori în tezismul combătut de el însuși („Eminescu"). În articolul pe care i-l

[1] E. Lovinescu, T. Maiorescu, Ed. Fundațiilor, 1940, p. 283.

Scanned with OKEN Scanner

închină Ibrăileanu, acesta constată că pînă și în cel mai amplu și mai nuanțat studiu al său despre Coșbuc, poetul țărănimii, „el ne spune mai degrabă ce cîntă Coșbuc (...) decît cum cîntă"[1].

G. Unele opinii reunesc pe cei doi adversari. Chiar dacă din unghiuri deosebite, teoria „formelor fără fond" („În contra direcției de azi în cultura românească") și cea a neoiobăgiei („Neoiobăgia"), au aceeași premiză eronată a fazei precapitaliste în care se afla țara.

Interesul și dragostea lor pentru creația literară națională îi fac să prețuiască folclorul și pe marii scriitori ai vremii (Eminescu, Coșbuc, Creangă) și să-i apere ca în cazul lui Caragiale, de detractorii lor.

Încheiere

Ca reprezentanți a două faze necesare ale criticii literare, critica generală și critica de specialitate, Titu Maiorescu și Dobrogeanu Gherea au avut o contribuție esențială în dezvoltarea criticii și literaturii și au fundamentat cele două direcții ale criticii noastre care au continuat să evolueze pînă în perioada celui de-al doilea război mondial.

Teme suplimentare

I

1. Prelucrarea basmului în literatura română.
2. Legendarul în evocarea istorică în literatura română.
3. Izvoare folclorice în lirica eminesciană.
4. Specificul popular și național al operei lui Creangă.
5. Eminescu, Coșbuc, Goga, Arghezi, Beniuc despre artă și misiunea artistului.
6. Caracterul popular și național al operei lui Sadoveanu.
7. Estetica urîtului la Tudor Arghezi.
8. Tradiție și inovație în reportajul lui Geo Bogza.

Teme suplimentare

II

O altă posibilitate de formulare a subiectelor de sinteză care nu a fost folosită pînă acum la proba scrisă de literatura română, dar care a existat la alte discipline, este comentariul unui citat menit să califice succint una sau mai multe opere literare.

Ne simțim datori să ilustrăm prin cîteva titluri și această posibilitate.

1. Aplicați evocării istorice în opera scriitorilor de la 1848 părerea lui Alecsandri că „Aprodul Purice" de Negruzzi e „o palmă dată de trecutul glorios prezentului mișelit".

[1] G. Ibrăileanu : Scriitori români și străini, B.P.T., vol. I, 1968, p. 304.

Scanned with OKEN Scanner

2. Comentați caracterizarea lui Ibrăileanu „Creangă e Homer al nostru".

3. Comentați următorul citat despre Odobescu și Hogaș construind o paralelă : „Amîndoi peisagiști pasionați, spirite cultivate umanistic, împănîndu-și literatura descriptivă cu aluzii mitologice, orășeni cu același umor livresc, deși cu simpatia pornind spre arta populară, cunoscînd adînc limba cărților, ca și limba țărănească, Odobescu și Hogaș formează în cadrul marii generații a lui Eminescu perechea clasică a literaturii descriptive" (Vladimir Streinu : „Calistrat Hogaș").

4. Comentați cuvintele lui M. Sadoveanu : „Țăranul e principalul meu erou".

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

A. „Biblioteca pentru toți"

1. *Alecsandri, Vasile :* — (4—5) Culegere de proză, 2 vol. (I. Călătorie în Africa, II. Dridri), 1960.
Alecsandri, Vasile — (104) Chirița în Iași sau două fete și-o neneacă, comedii — 1961.
Alecsandri, Vasile — (105) Fîntîna Blanduziei, drame istorice — 1962.
Alecsandri, Vasile — (385—386) — Poezii, 2 vol. (I. Doine și Lăcrimioare, II. Ostașii noștri), 1967.
2. *Alexandrescu, Grigore :* — (97) Poezii — Memorial de călătorie, 1961.
3. *Anghel, Dimitrie :* — (445) Poezii — 1968.
4. *Arghezi, Tudor :* — (20) Versuri — 1960.
Arghezi, Tudor : — (434) Cimi'irul Buna-Vestire, poem — 1968.
Arghezi, Tudor : — (582) Ce-ai cu mine vîntule? Pe o palmă de țărînă, proze — 1971.
5. *Bacovia, G. :* — (288) Plumb, versuri și proză — 1965.
6. *Banuș, Maria :* — — (98) Poezii — 1961.
6. *Baranga, Aurel :* — (623) Opinia publică, cinci comedii, 1971.
7. *Barbu, Ion :* — (573) Versuri și proză — 1970.
8. *Barbu, Eugen* — (336) Groapa, roman — 1966.
10. *Bălcescu, Nicolae :* — (18) Românii sub Mihai Voievod Viteazul — 1960.
11. *Beniuc, Mihai :* — (13) Poezii — 1960.
12. *Blaga, Lucian :* — (438—439) — Poezii, 2 vol. (I. Poemele luminii, II. Mirabila sămînță) — 1968.
13. *Bogza Geo :* — (154) — Țara de piatră, reportaje — 1962.
14. *Bolintineanu, D. :* — (317) Legende istorice, poezii — 1966.
— (479—480) Călătorii, 2 vol. — 1968.
15. *Breslașu, Marcel :* — (146) Dialectica poeziei și niște fabule — 1962.
16. *Caragiale, I. L. :* — (2) Teatru — 1960.
Caragiale, I. L. : — (39) La hanul lui Mînjoală, nuvele — 1960.
Caragiale, I. L. : — (216—217) Schițe și amintiri, 2 vol. (I. Căldură mare, II. Lanțul slăbiciunilor), 1964.
17. *Caragiale, Matei :* — (309) Craii de Curte-Veche, roman — 1965.
18. *Călinescu, G. :* — (53—54) Enigma Otiliei, roman, 2 vol., 1961, ed. a II-a, 1967 ; ed. a III-a, 1969.
Călinescu, G. : — (353) Ion Creangă, Viața și opera („cultură generală") — 1966.
Călinescu, G. : — (549) Cartea nunții, roman — 1970.
19. *Costin, Miron :* — (86) Letopisețul Țării Moldovei, De neamul moldovenilor — 1961.
20. *Coșbuc, George :* — (15) Fire de tort ; (1960) ed. a II-a, 1966, în 2 vol. cu titlurile : I. Fire de tort, II. Cîntece de vitejie ; ed. a III-a, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

21. *Creangă, Ion :* — (6) Amintiri, poveşti, povestiri, 1960 ; ed. a II-a, 1967, ed. a III-a, 1969.

22. *Delavrancea, B :* — (83) Sultănica, nuvele, 1961.
— (196) Apus de soare, teatru, 1963.

23. *Eftimiu, Victor :* — (327) Cocoşul negru, teatru, 1966.

24. *Eminescu, Mihai :* — (11) Poezii, 1960 ; ed. a II-a, 1964, ed. a III-a, 1965, ed. a IV-a, 1967 ; ed. a V-a, 1970.

Eminescu, Mihai : — (320) Geniu pustiu, proză, 1966.

25. *Filimon, Nicolae :* — (52) Ciocoii vechi şi noi, roman, 1960 ; ed. a II-a, 1967.

26. *Ghica, Ion :* — (34) Din vremea lui Caragea (Scrisori către V. Alecsandri), 1960.

27. *Goga, Octavian :* — (280—281) Poezii, 2 vol. (I. Ne cheamă pămîntul ; II. Cîntece fără ţară), 1965 ; ed. a II-a, 1967 : ed. a III-a, 1970.

28. *Golescu, Dinicu :* — (263) Însemnare a călătoriei mele, 1964.

29. *Haşdeu, B. P. :* — (41—42) Scrieri literare, 2 vol. (I. Poezii, Micuţa, Ursita ; II. Răzvan şi Vidra, Trei Crai de la Răsărit, Ioan Vodă cel Cumplit), 1960.

Haşdeu, B. P. : — (554—555) Poezii alese din „Magnum Etymologicum", 2 vol. („cultură generală").

30. *Hogaş, Calistrat :* — (24) Pe drumuri de munte, 1960 ; ed. a II-a, 1967, în 2 vol. Cu titlurile : I. Pe drumuri de munte, II. Amintiri ; ed. a III-a, 1969.

31. *Ibrăileanu, G. :* — (165) Adela, fragment din jurnalul lui Emil Codrescu, 1963 ; ed. a II-a, 1966, cuprinzînd în plus : Privind viaţa şi Amintiri din copilărie şi adolescenţă : ed. a III-a, 1969.

Ibrăileanu, G. : — (431—432) Scriitori români şi străini, 2 vol. („cultură generală"), 1968.

32. *Iorga, N. :* — (368—369) Oameni cari au fost, 2 vol. („cultură generală"), 1967.

33. *Iosif, Şt. O. :* — (11) Versuri, 1960 ; ed. a II-a, 1965 ; ed. a III-a, 1968.

34. *Jebeleanu, Eugen :* — (72) Poezii şi poeme, 1961.

35. *Kogălniceanu, Mihail :* — (241) Tainele inimii, scrieri alese, 1964.

36. *Labiş, Nicolae :* — (260) Moartea căprioarei, versuri, 1964.

37. *Macedonski, Al. :* — (466) Excelsior, poezii, 1968.

38. *Minulescu, I. :* — (418) Romanţe pentru mai tîrziu şi alte poezii, 1968 ; ed. a II-a, 1970.

39. *Neculce, Ion :* — (205) O samă de cuvinte, Letopiseţul Ţării Moldovei, 1963.

40. *Negruzzi, C. :* — (180) Păcatele tinereţelor, Scrieri alese, 1963.

41. *Odobescu, Al. :* — (91) Pseudo-cynegeticos sau Fals tratat de vînătoare, Scene istorice, 1961.

42. *Panu, Anton :* — (411—412) Povestea vorbii, 2 vol., 1967.

43. *Papadat-Bengescu, Hortensia :* — (349—350) Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, romane, 2 vol. 1966.

44. *Paraschivescu, Miron Radu :* — (190) Declaraţia patetică, Cîntice ţigăneşti, Laude şi alte poeme, 1963.

45. *Petrescu, Camil :* — (125—129) Un om între oameni, roman, 5 vol., 1962.

Petrescu, Camil : — (225—226) Teatru, 2 vol. (I. Bălcescu, II. Suflete tari), 1964.

Petrescu, Camil : — (291—292) Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, roman, 2 vol. 1965 ; ed. a II-a, 1966.

46. *Petrescu, Cezar :* — (106—107) Întunecare, roman, 2 vol., 1962 ; ed. a II-a, 1965 ; ed. a III-a, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

47. *Philippide, Al.* : — (499—500) Versuri în vuietul vremii, (Poezii) Floarea din prăpastie (proză), 2 vol. 1969.
48. *Pillat, Ion* : — (403—404) Poezii, 2 vol., 1967.
49. *Popovici, Titus* : — (67—68) Setea, roman, 2 vol., 1961.
50. *Preda, Marin* : — (45) Moromeții, roman, 1960.
Preda, Marin : — (337) Întîlnirea din pămînturi, Desfășurarea, nuvele, 1966.
Preda, Marin : — (611—612) Moromeții, roman, vol. II. 1971.
51. *Rebreanu, Liviu* : — (37—38) Răscoala, roman, 2 vol., 1960.
Rebreanu, Liviu : — (161—162) Ion, roman, 2 vol. (I. Glasul pămîntului, II. Glasul iubirii), 1963 ; ed. a II-a, 1965, ed. a III-a, 1967 ;
Rebreanu, Liviu : — (197—298—299), Nuvele, 3 vol. (I. Golanii ; II. Calvarul, III. Ciuleandra), 1965.
52. *Russo, Alecu* : — (172) Piatra teiului, scrieri alese, 1963 ; ed. a II-a, 1967.
53. *Sadoveanu, Ion, Marin* : — (328) Sfîrșit de veac în București, roman, 1966.
54. *Sadoveanu, Mihail* : — (8) Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă, roman, 1960.
Sadoveanu, Mihail : — (60) Locul unde nu s-a întîmplat nimic, Însemnările lui Neculai Manea, romane, 1961.
Sadoveanu, Mihail : — (78) Mitrea Cocor, Aventură în Lunca Dunării, romane, 1961.
Sadoveanu, Mihail : — (103) Venea o moară pe Siret, roman, 1961 ; ed. a II-a, 1963.
Sadoveanu, Mihail : — (148) Nicoară Potcoavă, roman, 1962.
Sadoveanu, Mihail : — (157—159) Frații Jderi, roman, 3 vol. (I. Ucenicia lui Ionuț, II. Izvorul Alb, III. Oamenii Mărieisale), 1963.
Sadoveanu, Mihail : — (211) Baltagul, roman, 1963.
Sadoveanu, Mihail : — (273) Cozma Răcoare, povestiri, 1965.
Sadoveanu, Mihail : — (355) Dureri înăbușite, povestiri, 1966.
Sadoveanu, Mihail : — (543—544) Amintiri, 2 vol. (I. Anii de ucenicie, II. Amintiri literare), 1970.
55. *Sahia, Alexandru* : — (135) Execuția din primăvară, nuvele, povestiri, reportaje și articole, 1962.
56. *Sebastian, Mihail* : — (293) Jocul de-a vacanța, teatru, 1965.
57. *Slavici, Ioan* : — (31—32) Nuvele, 2 vol. (I. Moara cu noroc, II. Pădureanca), 1960 ; ed. a II-a, 1965.
Slavici, Ioan : — (75) Mara, roman, 1961.
58. *Sorbul, Mihail* : — (271) Patima roșie, teatru, 1965.
59. *Stancu, Zaharia* : — (26—27) Desculț, roman, 2 vol., 1960.
Stancu, Zaharia : — (108) Costandina, episoade, 1962.
Stancu, Zaharia : — (341) Pădurea nebună, roman, 1966.
Stancu, Zaharia : — (461) Jocul cu moartea, roman, 1968.
60. *Teodoreanu, Ionel* : — (377—380) La Medeleni, roman, 4 vol., 1967.
61. *Teodorescu, Cicerone* : — (222) Poteca lunii, versuri alese, 1964.
62. *Topîrceanu, G.* : — (63) Balade vesele și triste, versuri, 1961 ; ed. a II-a, 1966.
63. *Vianu, Tudor* : — (363—364) Arta prozatorilor români, 2 vol. („cultură generală"), 1967.
Vianu, Tudor : — (613—615) Scriitori români, 3 vol. („cultură generală"), 1971.
64. *Vlahuță, Al.* : — (305) Iubire, poezii, 1965.
65. *Zamfirescu, Duiliu* : — (111—112) Scrieri alese, 2 vol. (I. Spre mare, nuvele ; II. Viața la țară, Tănase Scatiu, romane), 1962.

Scanned with OKEN Scanner

1. *Alexandria, Esopia :* — (16), 1960 ; ed. a II-a, 1966.
2. *Balade populare românești :* — (366—367) — 2 vol. (I. Toma Alimoș, II. Meșterul Manole), 1967.
3. *Basme populare românești :* — (100), 1961, ed. a II-a, 1967, în 2 vol.
4. *Dramaturgia română contemporană :* — (245—246), culegere, 2 vol., 1964.
5. *Nuvela română contemporană :* — (247—249), culegere, 3 vol., 1964.
6. *Poezia română clasică :* — (De la Dosoftei la Octavian Goga) : (556—558), 3 vol., 1970.
7. *Poezia română contemporană :* — (250), culegere, 1964.

B. Colecția „Biblioteca școlarului" *

Alecsandri Vasile	Istoria unui galbăn	1965
Alecsandri Vasile	Poezii alese	1965
Alecsandri Vasile	Despot Vodă	1966
Alecsandri Vasile	Ostașii noștri	1967
Alecsandri Vasile	Vasile Porojan	1968
Alexandrescu Grigore	Versuri și proză	1964
Alexandrescu Grigore	Fabule	1969
Anghel Dumitru	În grădină	1963, 1966
Arghezi Tudor	Versuri lungi	1965
Bacovia George	Versuri	1966
Bălcescu Nicolae	Românii supt Mihai-Vodă Viteazul — vol. 1 și 2	1963
Banuș Maria	Despre pămînt	1963
Bart Jean	Jurnal de bord	1965
Bogza Geo	Țara de piatră	1964
Bolintineanu Dimitrie	Poezii	1963
Bolintineanu Dimitrie	Legende istorice	1967
Brătescu Voinești Al.	Niculăiță Minciună	1967
Budai Deleanu	Țiganiada	1965
Călinescu G.	Enigma Otiliei vol. 1—2	1965
Călinescu G.	Studii și cercetări în istoria literară	1966
Călinescu G.	Studii și comunicări	1966
Cantemir Dimitrie	Descrierea Moldovei	1965
Caragiale I. L.	Nuvele și povestiri	1963, 1966
Caragiale I. L.	Teatru	1964, 1965
Caragiale I. L.	Momente și schițe	1965, 1966, 1968
Cerna Panait	De-aș avea eu coiful din poveste	1965
Cocea N. D.	Vițelul de aur	1964
Coșbuc George	Balade și idile	1964
Coșbuc George	Poezii	1966
Coșbuc George	Versuri	1969
Costin Miron	Letopisețul Țării Moldovei	1963
Costin Miron	Opere alese	1966

* Începînd cu anul 1967, odată cu înființarea colecției Lyceum, „Biblioteca școlarului" se adresează elevilor din clasele V—VIII.

Scanned with OKEN Scanner

Creangă Ion	Amintiri din copilărie	1964, 1966
Creangă Ion	Dănilă Prepeleac	1965
Creangă Ion	Povești și Povestiri	1968
Davila Al.	Vlaicu Vodă	1965
Delavrancea B. Șt.	Domnul Vucea	1963, 1966, 1968
Delavrancea B. Șt.	Apus de soare	1965
Dobrogeanu Gherea	Studii critice	1963
Donici Al.	Fabule	1963
Eminescu Mihai	Poezii	1964, 1965, 1966, 1967
Filimon Nicolae	Ciocoii vechi și noi vol. 1—2	1965
Ghica Ion	Din Timpul Zaverei	1963
Girleanu E.	Cea dintîi durere	1963
Girleanu E.	Din lumea celor care nu cuvîntă	1967
Goga Octavian	Poezii	1964, 1969
Golescu Dinicu	Însemnarea călătoriei mele	1963
Hasdeu B. P.	Scrieri alese	1964, 1965
Hogaș Calistrat	Pe drumuri de munte vol. 1—2	1965
Hogaș Calistrat	În munții Neamțului	1969
Ispirescu Petre	Basmele românilor	1969
Ispirescu Petre	Basme	1964
Jebeleanu Eugen	Bălcescu	1963
Labiș Nicolae	Moartea căprioarei	1970
Macedonski Al.	Poezii și proza	1965
Neculce Ion	O samă de cuvinte	1968
Neculuță D. T.	Spre țărmul Dreptății	1965
Negruzzi Constantin	Negru pe alb	1969
Negruzzi Constantin	Alexandru Lăpușneanu	1964
Odobescu Al.	Doamna Chiajna	1963
Odobescu Al.	Pseudokyneghetikos	1964
Pann Anton	Povestea vorbei	1964
Pann Anton	O șezătoare la țară	1968
Petrescu Camil	Teatru	1966
Popovici Titus	Setea vol. 1—2	1966
Preda Marin	Desfășurarea	1964
Rădulescu I. Eliade	Pagini alese	1965
Rebreanu Liviu	Răscoala vol. 1—2	1964
Sadoveanu Mihail	Mitrea Cocor	1964
Sadoveanu Mihail	Baltagul	1966
Sadoveanu Mihail	Dumbrava minunată	1966
Sadoveanu Mihail	Domnu' Trandafir	1969
Sahia Alexandru	Uzina vie	1964
Slavici Ion	Budulea Taichii	1963, 1967
Slavici Ion	Mara	1964
Slavici Ion	Zîna zorilor	1967
Stancu Zaharia	Desculț vol. 1—2	1966
Teodoreanu Ionel	În casa bunicilor	1968
Topîrceanu G.	Balade vesele și triste	1963
Vlahuță Alexandru	România pitorească	1963, 1967
Zamfirescu Duiliu	Viața la țară	1963
	Tănase Scatiu	1963

Antologii :

Făt-frumos cu părul de aur	1963
Începuturile teatrului românesc	1963
Pagini de limba și literatura română veche	1964
Primii noștri poeți	1964
Cronicarii munteni	1965
Antologia fabulei românești	1966

Scanned with OKEN Scanner

Basme populare		1966
Clasicii români despre școala de odinioară		1966
Doine și balade		1966
Făt-frumos		1967
Gînduri închinate mamei		1968

C. Colecția „Lyceum"

Alecsandri V.	Teatru	1968
Alexandrescu Grigore	Versuri și proza	1967
Bălcescu N.	Românii supt Mihai-Voevod Viteazul vol. 1—2	1967
Barbu Eugen	Nuvele	1969
Bassarabescu I. A.	Un om în toată firea	1968
Budai Deleanu	Țiganiada	1969
Cantemir D.	Descrierea Moldovei	1967
Caragiale I. L.	Teatru	1967
Caragiale I. L.	Kir Ianulea	1967
Caragiale Matei	Crai de Curte Veche	1968
Creangă Ion	Amintiri, Povestiri, Povești	1969
Delavrancea B. Șt.	Teatru	1970
Dobrogeanu Gherea	Studii critice	1968
Eminescu Mihai	Proza	1968
Filimon Nicolae	Ciocoii vechi și noi	1970
Hașdeu B. P.	Pagini alese	1968
Ibrăileanu G.	Studii literare	1968
Iorga Nicolae	Studii literare	1970
Kogălniceanu Mihail	Scrieri	1967
Lovinescu E.	Texte critice	1968
Macedonski Al.	Versuri și proza	1969
Maiorescu Titu	Critice	1967
Odobescu Al.	Pseudokineghetikos	1969, 1970
Papadat Bengescu Hortensia	Concert de muzică de Bach	1967
Papadat Bengescu Hortensia	Drumul ascuns	1967
Petrescu Camil	Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război	1968
Petrescu Cezar	Întunecare	1969
Preda Marin	Morometii vol. 1—2	1968
Popovici D.	Poezia lui Eminescu	1969
Popovici D.	Romantismul românesc	1969
Rădulescu Ion Eliade	Pagini alese	1969
Rebreanu Liviu	Ion vol. 1—2	1968
Rebreanu Liviu	Golanii	1969
Russo Alecu	Scrieri	1970
Sadoveanu Mihail	Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă	1968
Sadoveanu Mihail	Nicoară Potcoavă	1968
Slavici Ion	Moara cu noroc	1967
Slavici Ion	Mara	1970
Stancu Zaharia	Pagini alese	1970
Streinu Vladimir	Clasicii noștri	1969
Ureche Grigore	Letopisețul Țării Moldovei	1967
Teodoreanu Ionel	La Medeleni	1970
Topîrceanu G.	Versuri și proza	1968
Zamfirescu Duiliu	Poezii, nuvele, romane	1968

Scanned with OKEN Scanner

Antologii :

- * * * Din presa literară românească a secolului XIX 1967
- * * * Dramaturgia română contemporană vol. 1—2 1967
- * * * Cronicarii munteni 1968
- * * * Genul liric 1968
- * * * Dramaturgia românească 1900—1944 1969
- * * * Şcoala ardeleană 1970
- * * * Tendinţe, reviste şi grupări literare româneşti între cele două războaie mondiale 1969
- * * * Amintiri de la Junimea vol. 1—2 1970
- * * * Literatura română veche 1969
- * * * Din presa literară românească 1900—1918 1970

D. Micromonografii

Bălan, I. D. : Octavian Goga, 1966
Călinescu, G. : Vasile Alecsandri, 1965
Călinescu, G. : Ion Eliade Rădulescu, 1966
Cioculescu, Şerban : I. L. Caragiale, 1967.
Ciopraga, Constantin : Mihail Sadoveanu, 1967.
Ene, Virgiliu : N. D. Cocea, 1966.
Ene, Virgiliu : G. Topîrceanu, 1969.
Filimon, D. : Gîrleanu, 1969.
Iosifescu, Silvian : Grigore Alexandrescu, 1965.
Micu, Dumitru : George Coşbuc, 1965
Negoiţescu, I. : E. Lovinescu, 1970.
Păcuraru, Dumitru : Al. I. Odobescu, 1966.
Păcuraru, Dumitru : Dimitrie Bolintineanu, 1969.
Pillat, Dinu : Ion Barbu, 1969.
Piru, Alexandru : Liviu Rebreanu, 1965.
Piru, Alexandru : C. Negruzzi, 1966.
Piru, Alexandru : Poeţii Văcăreşti, 1967.
Pop, Dumitru : Dinicu Golescu, 1968.
Săndulescu, Alexandru : Delavrancea, 1969.
Săndulescu, Alexandru : Barbu Delavrancea, 1970.
Săndulescu, Alexandru : Duiliu Zamfirescu, 1969.
Ştefănescu, Cornelia : Mihail Sebastian, 1968.
Streinu, Vladimir : Calistrat Hogaş, 1968.
Streinu, Vladimir : Creangă, 1970.
Vatamaniuc, D. : Agîrbiceanu, 1970.
Virgolici, Teodor : Dimitrie Anghel, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

1. Alexandrescu S. și Rotaru Ion : *Analize literare și stilistice.* Editura didactică și pedagogică, 1967.
2. Bălan, Ion Dodu : *Octavian Goga*, Minerva, 1971.
3. Călinescu, G. : *Grigore Alexandrescu*, Ed. pt. lit., 1962
4. Călinescu, G. : *Nicolae Filimon*, Ed. științifică, 1959.
5. Călinescu, G. : *Viața lui Creangă*, Ed. pt. lit., 1964, 1966.
6. Călinescu, G. : *Istoria literaturii române* — compendiu —, Ed. pt. lit., 1965.
7. Călinescu, G. : *Viața lui Eminescu*, Ed. pt. lit. 1964, 1966.
8. Călinescu, G. : *Principii de estetică*, Minerva, 1968.
9. Călinescu, G. : *Opera lui Eminescu*, Minerva, 1969—70, 2 vol.
10. Călinescu, Matei : *Titanul și geniul în poezia eminesciană*, Ed. pt lit., 1964.
11. Cazimir, St. : *Universul comic în opera lui Caragiale*, Ed. pt. lit., 1967.
12. Constantinescu, Pompiliu : *Scrieri*, Ed. pt. lit., 5 vol, 1967—1970.
13. Cioculescu, S., Streinu, V., Vianu, T. : *Istoria literaturii române moderne*, Ed. didactică și pedagogică, 1971.
14. Cornea, Paul : *Studii de literatură modernă*, Ed. pt. lit., 1962.
15. Cornea, Paul : *De la Alexandrescu la Eminescu*, Ed. pt. lit., 1966.
16. Crohmălniceanu, Ovid : *Literatura română între cele două războaie*, Ed. pt. lit., 1967.
17. Crohmălniceanu, Ovid : *Arghezi*, Ed. pt. lit., 1960.
18. Dumitrescu-Bușulenga, Zoe : *Ion Creangă*, Ed pt. lit., 1963.
19. Iosifescu, Silvian : *Momentul Caragiale*, Ed. pt. lit., 1963.
20. Ivașcu, George : *Istoria literaturii române*, Ed. științifică, 1965.
21. Gafița, Mihai : *Cezar Petrescu*, Ed. pt. lit., 1963.
22. Marcea, Pompiliu : *Ioan Slavici*, Ed. pt. lit., 1965.
23. Marino, Adrian : *Opera lui Macedonski*, Ed. pt. lit., 1967.
24. Manolescu, N., Micu D. : *Literatura română de azi*, Ed. Tineretului, 1965.
25. Micu, Dumitru : *Literatura română la începutul secolului XX*, Ed. pt. lit., 1964.
26. Micu, Dumitru : *Lirica lui Lucian Blaga*, Ed. pt. lit., 1967.

Scanned with OKEN Scanner

27. Micu, Dumitru : *Estetica lui Lucian Blaga*, Ed. pt. lit., 1970.
28. Nicolescu, G. C. : *Curentul literar de la Contemporanul*, Ed. Tineretului, 1966.
29. Ornea Z. : *Junimismul*, Ed. pt. lit., 1965.
30. Păcurariu, D. : *Clasicismul românesc*, Minerva, 1971.
31. Perpessicius : *Menţiuni critice*, Ed. pt. lit., 1966—70.
32. Piru, Al. : *Istoria literaturii române. Perioada veche*, E.D.P., 1970
33. Piru, Al. : *Istoria literaturii române, Epoca premodernă*, E. D. P., 1970.
34. Rîpeanu, V. : *Vlahuţă şi opera sa*, Ed. Tineretului, 1966.
35. Vianu, T. : *Studii de literatură română*, Ed. Academiei, 1965.
36. Vianu, T. : *Studii de literatură universală*, Ed. Academiei, 1963.
37. * * * *Istoria literaturii române*, vol. I—II, Ed. Academiei, 1964.
38. * * * *Studii eminesciene*, Ed. pt. lit., 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

Cuvînt înainte . 3

I. *Teme, motive* 7

Motivul cosmic în lirica eminesciană (S. R.) 8
Natura în opera lui Sadoveanu (V. D.) 14
Viața tîrgului și orașului de provincie în proza română din secolul al XX-lea (S. R.). 18
Războiul în romanul românesc interbelic (V. D.). 25
Lupta pentru pace în opera lui Eugen Jebeleanu (S. R.). 28
Teme suplimentare 31

II. Specii, școli, curente. 33

„Dacia literară" și curentul național-popular (V. D.). 34
Fabula în literatura noastră (S. R.). 39
Proza epistolară a scriitorilor de la 1848 (V. D.). 46
Nuvela istorică în secolul al XIX-lea (V. D.). 50
Satira în versuri în secolul al XIX-lea (S. R.) 54
Evoluția dramei istorice romantice (S. R.) 59
Romanul românesc în secolul al XIX-lea (V. D.) 63
Junimismul (S. R.). 69
Idila rurală în opera lui Coșbuc (V. D.) 74
Comedia în perioada interbelică (V. D.). 78
Aspecte ale poeziei cu caracter filozofic în opera lui Arghezi, Barbu, Blaga (S. R.) 82
Teme suplimentare 87

III. *Tendințe, direcții, trăsături* 89

Clasicism, romantism și realism în literatura de la 1848 (S. R.). . . 90
Tendințe romantice, parnasiene și simboliste în opera lui Macedonski (S. R). 98
Mesianismul poeziei lui Octavian Goga (S. R.). 102
Direcții ale simbolismului românesc (S. R.). 108
Orientări în critica interbelică (S. R.) 112
Teme suplimentare 118

IV. *Paralele* 119

Paralelă între comedia lui Alecsandri și Caragiale (S. R.). 120
Paralelă între eroul colectiv din „Răscoala" de Rebreanu și cel din „Setea" de Titus Popovici (S. D.) 125
Teme suplimentare 131

Scanned with OKEN Scanner

V. Personaje tipuri 133
Demonul în opera eminesciană (S. R.) 134
Figura lui Ştefan cel Mare în literatura noastră cultă (V. D.). . . 139
Figuri de avari în literatura română (S. R.). 144
Mitul prometeic în literatura noastră (S. R.). 446
Intelectualul şi revoluţia în teatrul lui Camil Petrescu (V. D.) . . 151
Teme suplimentare 159
VI. *Modalităţi artistice* 159
Numele proprii ca mijloc de caracterizare în opera scriitorilor din secolul al XIX-lea (S. R.) 160
Modalităţi compoziţionale în romanul românesc interbelic (S. R). . 165
Teme suplimentare 178
VII. *Sinteze diverse* 179
Procesul de cristalizare a limbii literare româneşti (V. D.) 180
O sumă de cuvinte izvor de inspiraţie în literatura noastră (V. D.) . . 189
Scriitorii generaţiei de la 1848 şi folclorul (S. R.) 190
Polemica Gherea-Maiorescu (S. R.) 204
Teme suplimentare 208
Bibliografie 209

Coli de tipar: 13,750

I. P. „Oltenia" Craiova
Str. Mihai Viteazul nr. 4
Republica Socialistă România
Comanda 189/6624

Scanned with OKEN Scanner